

Università degli studi di Napoli Federico II

Dottorato di ricerca in Progettazione architettonica e urbana XX ciclo

Coordinatore: Prof. Alberto Cuomo

La consistenza del vuoto: (Ri)conoscere e (Ri)comporre i vuoti della città



Tutor: Prof.ssa Roberta Amirante

dottoranda: Orfina Fatigato

Ad Anna e Piero

*L'architettura riconquista lo spazio occupato dalla distanza e lo
fa divenire cosa misurata, cosa nominata, entità organica,
vivente. Così fa **la musica** con il silenzio?*

Emilio Tadini

Università degli studi di Napoli Federico II

Dottorato di ricerca in Progettazione architettonica e urbana XX ciclo

Coordinatore: Prof. Alberto Cuomo

La consistenza del vuoto: (Ri)conoscere e (Ri)comporre i vuoti della città

Tutor: Prof.ssa Roberta Amirante

dottoranda: Orfina Fatigato

Napoli, dicembre 2007

Indice

Premessa

3

Parte prima. (Ri)conoscere il vuoto.

- 1.1 Vuoto e “idea di città”: gli *spazi-identità* 7
- 1.1.1 Il vuoto da *spazio contenuto* a *spazio contenente*? 37

Parte seconda. Conoscere il vuoto.

- 2.1 Il Vuoto: materiale della composizione. 60
- 2.2 Ruoli urbani del vuoto e “idea organizzativa della forma”: posizioni e dis-posizioni 84
 - 2.2.1 La distanza-interessante come strumento di progetto 98
 - Lo spazio della centralità e la convergenza
 - Lo spazio della proiezione e la connessione
 - Lo spazio del bordo e la tangenza
 - Lo spazio “dell’aura” e *l’halos*
 - 2.2.2 Progetti di Gianugo Polesello: figure del vuoto e relazioni urbane 122

Parte terza. (Ri)comporre il vuoto: Il vuotometrico di Piazzale Tecchio

- 3.1 Il progetto urbano come narrazione 139
- 3.2 La Perimetrazione dell’ “area-progetto” 147
 - la scelta dell’area
 - le forme del centro e del limite
 - le forme dell’attraversamento
- 3.3 La “misura” della piana di Fuorigrotta: una *figura* del vuoto 171
- 3.4 Riducere e ricomporre il vuoto di Piazzale Tecchio: comporre i pezzi e ricostruire le parti 175
 - 3.4.1 Il piazzale: quale architettura del vuoto? 185

Bibliografia generale

199

Presentazione

di Roberta Amirante

La ricerca di Orfina Fatigato si occupa del vuoto interpretandolo come uno dei “materiali” della composizione urbana: il punto di partenza del suo lavoro è che l’architettura della città è anche l’architettura dei suoi vuoti, dei suoi spazi vuoti. Pienamente interna alla riflessione sulla composizione urbana, la tesi rappresenta un interessante e utile contributo teorico e sperimentale su un tema di particolare complessità.

Il dialogo a distanza istituito, nella prima parte della tesi, tra Foucault e Giedion, non ha alcuna ambizione di ricostruire filologicamente l’evoluzione delle forme e delle figure del vuoto come elementi fondanti dell’architettura della città. Serve piuttosto ad articolare sinteticamente il punto di partenza raccontando in che modo gli spazi vuoti – riflessi dei concetti di spazio foucaultiani - determinano e rappresentano concretamente le “idee di città”. E soprattutto serve a segnalare l’ambito fisico e temporale della ricerca. Nello spazio della dislocazione - in cui molti vuoti appaiono come frammenti dispersi di quello spazio generico che ospita, indifferente, le forme della città post-moderna - il vuoto può ancora essere spazio architettonico? può ancora avere misura e essere figura?

Lo sguardo si concentra sulla città contemporanea, sulla natura composita dei suoi vuoti, dislocati nel suo spazio stratificato. Di molti di questi è ancora riconoscibile l’architettura, è ancora possibile operare una classificazione all’interno di categorie storicamente consolidate dal punto di vista tipologico e morfologico; alcuni sono riconoscibili come pure “distanze”, ma è ancora possibile leggerne le geometrie, o almeno le misure, seppure in una dimensione solo quantitativa.

va. Altri, sempre più numerosi, interstizi o intervalli tra parti dense della città, invece, non hanno figura, non hanno misura, sembrano poter appartenere solo alla categoria dell'informe.

La tesi sa interpretare in modo originale la natura di questi spazi, ragionando da un lato sulla loro posizione nella città e dall'altro sulla individuazione e sulla dis-posizione delle loro parti elementari. Rispetto a questa finalità il punto di partenza e il punto di arrivo della tesi si sovrappongono virtuosamente in un movimento a spirale.

Il punto di partenza – legato anche alla strutturazione in fasi dell'andamento del triennio che prevede una sequenza di "esercizi" di ricerca – è la lettura morfologica di un piazzale, luogo centrale del quartiere di Fuorigrotta, nell'area occidentale della città di Napoli. Il punto di arrivo - da cui sarebbe possibile ripartire - è la individuazione del piazzale come "paradigma" del sistema dei vuoti della città contemporanea, l'ultimo cui l'architettura e l'urbanistica abbiano dato un nome, il punto di congiunzione tra gli spazi formalizzati della città della storia e quelli apparentemente informi della città contemporanea.

Del piazzale viene segnalata la condizione di "intervallo insediativo", di pausa o di bordo interno tra parti dense; la dimensione "geografica"; il carattere di spazio infrastrutturale; la natura composita del suo spazio smisurato, fondata sulle relazioni incrociate tra gli elementi che, in modo discontinuo, lo bordano o lo occupano.

In mezzo c'è l'interessante invenzione di alcuni "concetti spaziali" utili alla individuazione di spazi elementari leggibili come connotazioni specifiche del concetto generico di distanza: spazio della centralità (fondato su una relazione di convergenza), spazio della connessione (su una relazione di proiezione), spazio del bordo (su una relazione

di tangenza), spazio dell'aura (su una relazione di irradiazione) sono alcuni dei modi per sottrarre i vuoti contemporanei alla generica condizione di spazio tra le cose, e per rendere interessante la loro generica natura di distanza.

Sulla natura di questi concetti (sostenuta da una selezione di esempi e applicata alla accurata lettura di due progetti di Gianugo Polesello) che consentono di scomporre il continuum spaziale del piazzale in parti elementari ma anche di decrittare - almeno un po' - la struttura di altri tipi di vuoti informi, la tesi si sofferma nel capitolo centrale, che tratta il vuoto come materiale della composizione urbana.

La struttura complessa delle argomentazioni si scioglie nella convincente lettura progettuale del vuoto di piazzale Tecchio. L'architettura della tesi sembra riflettere quella degli spazi di cui si occupa.

Nella smisurata e potenzialmente informe dimensione del tema trattato, la ricerca si muove con agilità e originalità, costruendo lo studio dell'"esempio" come una vera prova sperimentale;

- la natura dell'esempio porta a individuare e approfondire alcune questioni teoriche;
- la sua concretezza di materiale urbano ne verifica le potenzialità conoscitive;
- la volontà di raccontare la natura composita e stratificata dell'esempio porta a ri-comporre quelle diverse questioni in una figura composita ma unitaria;
- quella figura, con le sue possibili declinazioni, si delinea come una "memoria di forma" disponibile per leggere una classe di spazi analoghi, i molti altri differenti vuoti che la città contemporanea ha chiamato "piazzali".

Premessa

La tesi parte dall'idea che l'architettura della città è anche l'architettura dei suoi vuoti.

*La forte formalizzazione dello spazio urbano si può legger come il negativo di una grande figura che è, alla fine, l'immagine della città. L'unità della sua configurazione e la varietà dei dettagli del suo spazio sono dialetticamente complementari.*¹

La tesi guarda al vuoto come il materiale attraverso cui costruire relazioni tra gli altri materiali della città. Il vuoto è luogo delle relazioni.

Nella realtà metropolitana contemporanea il ruolo degli spazi vuoti è diventato preminente, per la notevole estensione della città, per la discontinuità delle sue "parti", per le dismissioni di vaste aree, per le distruzioni. Dentro la città contemporanea si (ri)conoscono le "architetture del vuoto" compiute e le loro declinazioni, si riconoscono le strade per la loro dimensione longitudinale, le piazze per la loro connotazione di spazi omogenei o compiutamente articolati e i parchi per la loro estensione, ma si ritrova poi tutta un'altra serie di spazi vuoti difficili da riconoscere. Alcuni di questi manifestano il carattere di "luoghi di natura" più o meno artificializzati (rientrano a pieno titolo nella categoria dei parchi), per altri invece è necessario ricorrere alla categoria dell'informe: se ne riconosce l'estensione generica, se ne individuano alcuni "bordi", se ne ritrovano alcune logiche funzionali e formali ma risulta difficile ricondurli a una o a più misure, selezionarne i caratteri e identificarne le figure.

Secchi li definisce come spazi tra le cose e scrive: *La città, il territorio sono divenuti immense collezioni di oggetti paratatticamente accostati e muti (...) Lo spazio che sta "tra le cose", tra oggetti e soggetti tra loro prossimi, tra la mia casa e quella del mio vicino, tra la mia e la loro casa, tra la loro e la mia scuola, tra il loro ed il mio ufficio (...) è divenuto "vuoto" perché privo di un ruolo riconoscibile.*² Nell'ambito della tesi si lavora, essenzialmente, su questi generici

1 F. Espuelas, *Il vuoto riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004, p. 46.

2 B. Secchi, *Un'urbanistica di spazi aperti*, in «Casabella» n° 597-598, 1993, p. 5.

spazi vuoti *tra le cose*, che nella città appaiono residuali, informi, incompiuti e generici, cercando di individuare le possibilità e gli strumenti del progetto attraverso cui immaginare una loro possibile riconfigurazione. La tesi indaga quindi le modalità attraverso cui ridare forma e significato a quello spazio vuoto affinché le cose acquisiscano senso e riprendano a dialogare tra loro nella spazio della città.

Il progetto del vuoto irrisolto viene considerato come un'occasione irrinunciabile al fine di ricostruire il significato, la struttura, l'*architettura* dei paesaggi urbani stravolti dalla "disattenzione".

La (ri)composizione dei vuoti generici e irrisolti deve partire, dalla comprensione dei nuovi ruoli urbani che essi possono assumere nella struttura della città in funzione della loro *posizione* e delle relazioni che essi possono costruire (o ricostruire) tra quanto, genericamente, li circonda o si affaccia su di essi. Il progetto diviene quindi un' operazione di (ri)composizione ed interviene sulle relazioni tra i materiali frammentari, spesso preesistenti, che non riescono a dar forma al vuoto; esso ragiona sulla struttura delle relazioni attraverso cui poter-riconfigurare formalmente gli spazi vuoti incompiuti.

La figura del vuoto viene individuata come esito del processo di (ri)composizione degli elementi *ex ante*; in essa le relazioni *tra le cose* che il vuoto separava genericamente trovano nuovo equilibrio e corrispondenze. La figura del vuoto diviene un possibile strumento di "misura" delle relazioni compositive del paesaggio urbano.

La condizione di genericità e incompiutezza di alcuni vuoti non si riscontra unicamente nelle periferie, più o meno consolidate, della città ma anche in molte della sue parti interne. Il passaggio dalla logica rappresentativa che animava la costruzione degli spazi pubblici "centrali" a quella prevalentemente tecnica, tipica della cultura del moderno (icasticamente denunciata da Sitte) è graduale.

La tesi individua nel Piazzale un modo significativo di questo passag-

gio, e investiga sul vuoto del piazzale, spesso informe, generico, complesso, cercando di mettere a fuoco le tecniche compositive attraverso le quali immaginarne una ri-configurazione (ri-composizione). Il piazzale è uno spazio complesso in cui si intrecciano differenti questioni: storiche, geografiche e funzionali. Il piazzale è un vuoto del paesaggio urbano che mostra l'incompiutezza morfologica tipica degli spazi periferici pur essendo invece "interno" alla città, come nel caso del vuoto informe e generico di Piazzale Tecchio a Napoli.

Tale piazzale napoletano è stato oggetto di studio nell'ambito del seminario progettuale, interno al dottorato, "La ricostruzione topografica dei luoghi napoletani"; esso si è configurato, nella costruzione della ricerca, come un campo continuo di indagine, sperimentazione e verifica. Il progetto di (ri)composizione di vuoti complessi, come piazzale Tecchio, interni alla città, e sui quali si sono stratificati significati differenti e tracce della storia della città, è prevalentemente una operazione di descrizione³. *L'esistente è, (...) con tutto ciò che comporta, il luogo del progetto (...). Assumere l'esistente come luogo del progetto iscrive l'esistente stesso nell'universo della descrizione (...) Descrivere significa deporre qualsiasi pregiudizio per far emergere nella loro piena identità i caratteri strutturali dell'ambiente costruito.*⁴ In esso già sono dati tutti gli elementi da (ri)comporre; il progetto agisce sul sistema delle relazioni tra tali elementi, ripristinando, rafforzando o modificando quelle esistenti ovvero strutturandone di nuove. Il progetto (intermedio) diviene una narrazione in cui si stabilisce il canovaccio per le "storie future".

La tesi si articola in tre parti. La prima - "(Ri)conoscere il vuoto" - individua la città contemporanea postmoderna quale campo specifico di osservazione con particolare riguardo ai suoi vuoti che spesso appaiono residuali, informi e generici, per i quali, tuttavia, emerge l'esigenza di una loro trasformazione che muti le loro generiche assenze di costruito in spazi da poter riattribuire alla *architettura della città*.

3 *L'attuale indebolimento della cultura della descrizione appare anche qui come uno dei rischi fondamentali del momento in cui viviamo, e la tendenza a sostituire alla descrizione la raffigurazione (immagini, metafore, analogie) ci impedisce di avanzare con sicurezza nel dominio intellettuale delle periferie urbane.*

M. de Solà Morales, *Territori privi di modello*, in *Il centro altrove*, Electa, Milano 1995, p.

4 F. Purini cit. in S. Cantalini, G. Mondaini, *Luoghi comuni*, Meltemi, Roma 2002, p. 78

Agire attraverso il progetto su alcuni dei vuoti informi diffusi, in maniera discontinua, nello spazio della città contemporanea, implica saperli leggere, descrivere e tematizzare, comprendendo i loro potenziali significati e ruoli urbani.

Nella seconda parte della tesi - "Conoscere il vuoto"- si individuano alcune categorie afferenti, in particolare, alla *posizione* dei vuoti nella struttura urbana, così da poter tentare una loro classificazione e pensare una loro possibile riconfigurazione che li trasformi, da generiche distanze *tra* cose, in spazi dell'architettura.

Alcune delle categorie sono state individuate ed assunte durante la fase di lettura progettuale di piazzale Tecchio, svolta durante uno dei seminari interni al dottorato, e sono state successivamente approfondite e verificate nella loro valenza generale riferibile ad una molteplicità di casi. Al caso specifico del suddetto piazzale napoletano si ritorna nella terza e ultima parte della tesi - "(Ri)comporre il vuoto: il vuotometrico di Piazzale Tecchio". Il lavoro specifico su piazzale Tecchio e le riflessioni sul Piazzale in generale (individuato come una sorta di "paradigma" del vuoto della città contemporanea) costituiscono le conclusioni della ricerca alle quali si perviene attraverso una ulteriore riflessione sul lavoro svolto sul piazzale napoletano, alla luce delle questioni di carattere generale trattate e approfondite nella seconda parte della tesi.

La tesi è una ricerca che, lungi dal voler essere esaustiva, tenta però di verificare un possibile percorso metodologico per il progetto dei vuoti "dimenticati" delle nostre città e dimostrare, in tal modo, la loro reale *consistenza*.

1.1 Vuoto e idea di città: gli spazi-identità

*L'uomo prende coscienza del vuoto che lo circonda e gli conferisce una forma fisica e un'espressione. L'effetto di tale trasfigurazione è la concezione dello spazio.*¹

La città si racconta anche attraverso i caratteri dei suoi spazi vuoti che unitamente agli altri materiali che la costituiscono ne definiscono la sua singolarità ed unicità. Le immagini di città si differenziano profondamente, nel tempo e nello spazio, in funzione dei caratteri differenti dei suoi spazi vuoti, che dipendono dal rapporto che di volta in volta essi costruiscono con gli altri materiali della città.³ *Chaque époque apporte avec elle sa lumière propre, son sentiment particulier de l'espace, comme un besoin.*⁴

Lo spazio vuoto della città è da sempre interprete delle differenti idee di spazio susseguitesi nel corso del tempo; i vuoti nella città possono considerarsi come le "formalizzazioni" dei differenti modi di intendere e di interpretare il rapporto tra uomo e città, tra *Civitas* e *Urbs*. Il vuoto è lo spazio della "rappresentazione culturale" della collettività. Nello spazio "eccessivo" di questo vuoto la collettività, folla o individuo, persona o gruppo, quotidianamente ripropone la sua autorappresentazione secondo norma o libertà, casualità o consuetudine, regola, caos, necessità, tradizione o improvvisazione. (...) questo vuoto, quest'architettura fondata sull'assenza e costruita "per via di levare", costituisce in realtà all'interno dei sistemi morfologici e paesistici un elemento forte, una emergenza e un eccesso, uno spazio ed un monumento della storia della comunità e della memoria collettiva.⁵ Tuttavia nella città contemporanea, complessa, contraddittoria e discontinua, l'incuria dello spazio pubblico è espressione della prepotenza di un individualismo imperante.

Koolhaas nel suo "eretico realismo" (M. Biraghi) professa la presunta morte dello spazio pubblico nella città postmoderna, in cui le relazioni, a suo dire, non sarebbero più misurate attraverso lo spazio fisico

1 S. Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1969, p. 539.

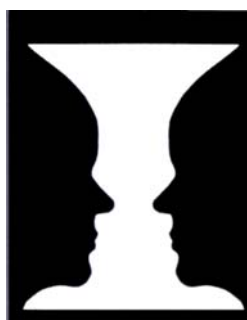
2 F. Espuelas, *Il vuoto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004, p. 46.

3 La vera immagine per Benjamin è "dialettica" – ma dialettica in stasi, "dialettica nell'immobilità". "Immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. Inoltre le immagini stanno in un rapporto stringente con le idee, dal momento che proprio e soltanto in esse, secondo Benjamin, s'incarnano i concetti.

M. Biraghi, *Surfin' Manhattan*, in R. Koolhaas, *Delirious New York*, Electa, Milano 2002, p. 293.

4 H. Matisse cit. in Manlio Brusatin, *Pierre et Ligne d'azur*, Azur, Fondation Cartier, Paris, 1993, p. 80.

5 C. Dardi, *Elogio della piazza*, in Laura Barbiana (a cura di), *La piazza Storica italiana*, Marsilio Editori, Venezia, 1992, p. 39.



Lo sguardo orientato dalla curiosità di scorgere il contrario di quanto immediatamente visibile, si concentra sull'immagine, sino al disvelamento improvviso dell'immagine nascosta e contraria.

ma attraverso il tempo rapido della rete. (...)lo spazio pubblico è morto...la strada è divenuta residuale, un mezzo puramente organizzativo, un mero segmento in un'area metropolitana collegata⁶ Contrariamente a tale nichilista, se pur legittima constatazione, le argomentazioni della tesi muovono invece dal riconoscimento del forte valore simbolico che ancora caratterizza lo spazio vuoto, pubblico della città. La tesi intende affermare la necessità di riconoscere e di agire su quel valore affinché la collettività si possa riappropriare fisicamente e "culturalmente", anche se in maniera più complessa rispetto al passato, di tutti quegli spazi vuoti che le sono estranei, perché hanno perso ogni capacità di rappresentarla.

Si può contrapporre, all'idea della definitiva morte dello spazio pubblico di cui parla Koolhaas, quanto sostenuto da Aldo Aymonino che afferma *Si pensa che l'idea di scenografia urbana europea sia finita con la seconda guerra mondiale, e che quindi non esista e non si pratici un'idea di scenografia urbana del contemporaneo. Questo equivoco va rapidamente chiarito: esiste – eccome!- una scenografia della città contemporanea (...) L'unica differenza rispetto alla precedente è il suo procedere per frammenti che si saldano a posteriori, invece di proporre un disegno prefigurativo generale ex ante.*⁷

La questione da affrontare quindi riguarda la comprensione del "come" agire sui vuoti generici diffusi nello scenario urbano. I luoghi della città contemporanea mostrano in filigrana la potenzialità e il "carattere" di una loro possibile trasformazione. Il progetto non può certamente riproporre un'unitarietà o un disegno ex-ante che scaturisca dalla declinazione di tipologie formali. Si tratta, piuttosto, di agire attraverso una ri-composizione dei frammenti, di proporre dei possibili "modi" di una saldatura a posteriori che parta naturalmente dal riconoscimento e dall'identificazione di quei frammenti vuoti come possibili materiali del progetto urbano.

Cosa significa riconoscere i vuoti "incerti" della città contemporanea

6 R. Koolhaas, cit in H. Stimmann, *Dopo le utopie dell'epoca moderna. Sperimentazioni sul modello della città europea: l'esempio del centro di Berlino*, «Area» n° 70, 2004, p. 23.

7 A. Aymonino, *Spazi pubblici contemporanei Architettura a volume zero*, Skira, Milano, 2006, p. 19.



Pianta di Nizza: le tre fasi di sviluppo della città intramoenia

come materiali del progetto urbano? Significa certamente tentare di ricostruire una tradizione del loro uso, una storia del loro modo di riproporsi come forme costitutive dell'architettura della città; significa poterli classificare, saperne leggere le declinazioni specifiche, la mutevolezza, le combinazioni e le contaminazioni; significa riconoscere le mutazioni profonde che hanno subito nella loro conformazione a causa del farsi e del trasformarsi della città, con la sua alternanza alla concentrazione o alla polarizzazione, all'innalzamento o all'estensione, all'unicità o alla genericità.

Un contributo di grande interesse per strutturare questo necessario riconoscimento lo ha dato Foucault ponendo una questione centrale: *Occorre (...) rilevare come lo spazio che appare oggi nell'orizzonte dei nostri pensieri, della nostra teoria, dei nostri sistemi, non sia un'innovazione; lo spazio stesso, nell'esperienza occidentale ha una storia, e non è possibile misconoscere questo intreccio fatale del tempo con lo spazio.* ⁸

Foucault individua "tre categorie di spazio" succedutesi nella storia occidentale che denomina distinguendoli: *spazio della localizzazione, spazio della estensione e spazio della dislocazione.* Gregotti, a partire dal contenuto della conferenza dal titolo "*Des espaces autres*" tenuta da Foucault nel '67, scrive il famoso editoriale di Casabella "*Posizione-relazione*" nel giugno 1985, in cui pone una questione tuttora centrale nel dibattito sul progetto urbano nella contemporaneità. Gregotti sostiene la necessità di *tentare di mettere in relazione, di trovare una legge fondativa della relazione che connetta in una configurazione elementi distribuiti nel tempo e nello spazio a partire dalla descrizione di un campo limitato. (...) Peraltro l'abitudine a lavorare con materiali provenienti da diverse profondità storiche allineandoli sullo stesso piano, secondo principi che vanno al di là del bricolage, è caratteristico da sempre del lavoro dell'architetto.* ⁹

Nella città contemporanea, tra i materiali provenienti da diverse pro-

⁸ M. Foucault, *Spazi altri*, Mimesis Eterotopia, Milano, 2001, p. 20.

⁹ V. Gregotti, *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino, 1986, p. 144.

fondità storiche si ritrovano vuoti consolidati, piazze, strade, viali e parchi, che nel corso del tempo hanno conservato la loro natura primigenia, la loro conformazione, e che attraverso la loro forma, che permane, si fanno testimoni della storia della “morfologia” della città; ma ci sono anche vuoti residuali o che hanno perduto la loro configurazione originaria, ci sono vuoti di risulta, che sembrano avanzi, scarti, di un processo di trasformazione disattento alla forma e alle relazioni urbane.

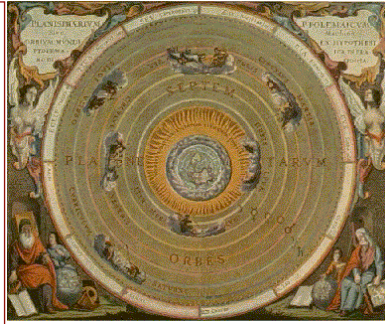
Tutti questi vuoti, consolidati e non, sono il materiale con cui il progetto urbano deve misurarsi; bisogna dunque saperli riconoscere e comprenderne il senso più profondo per trovare *una legge fondativa della relazione*.

Prendendo spunto da Foucault e da quanto sostenuto da Gregotti si cerca, attraverso un breve excursus storico, di associare di volta in volta ad una delle tre categorie di spazio individuate da Foucault, i differenti modi in cui prendono forma i vuoti della città (con particolare riferimento alle interpretazioni che ne dà Giedion), e le relazioni che a partire da quelle forme del vuoto si innescano nello spazio della città.

Spazio della localizzazione

Luoghi del Centro: relazione di convergenza

Luoghi del Bordo: relazione di tangenza



Lo spazio della localizzazione trae origine da un sistema di gerarchie e di opposizioni: è rappresentazione simbolica di poteri sovrastanti accentratori.

*Per la teoria cosmologica c'erano dei luoghi sovracelesti opposti ai luoghi celesti, e il luogo celeste a sua volta opposto a quello terrestre; c'erano i luoghi in cui le cose si trovavano collocate perché erano state dislocate violentemente e, al contrario, dei luoghi in cui le cose trovavano la loro dislocazione e il loro stato naturale.*¹⁰

Questa concezione di spazio, che per Foucault viene sostituita solo a partire da Galilei, è fondata sull'idea aristotelica del limite e sul riconoscimento del limite come unico strumento attraverso cui misurare lo spazio. (...) lo spazio si identifica con il luogo (topos) o limite dei corpi; lo spazio dell'universo risulta pertanto dall'insieme di tutti i limiti corporei.¹¹

Le città hanno precisi confini, le mura sanciscono il passaggio tra la città e la campagna, tra un *dentro* e un *fuori*, tra ciò che è conosciuto in quanto misurabile e ciò che è sconosciuto perché esterno, infinito. Le più antiche rovine riconoscibili come città di solito rivelano soltanto gli elementi che in origine erano dominanti all'interno della cittadella murata o del recinto sacro¹².

La cinta urbana rappresenta materialmente la parete separatrice tra lo spazio umano, investito della socialità propria della sede della comunità, e lo spazio esterno indifferenziato¹³.

La coesistenza di spazi della centralità e di spazi del bordo è tutta

10 M. Foucault, *Spazi altri*, cit., p. 28.

11 N. Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino, 1994, voce Spazio.

12 L. Mumford, *La città nella storia*, Edizioni di Comunità, 1964, p. 114.

13 *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, DAU, Istituto Editoriale Romano, 1969, voce *Urbanistica*, p. 305.

interna alla logica oppositiva che presiede alla costruzione delle città nel tempo dello spazio della localizzazione.

Il *sistema oppositivo* sul quale si fonda la città, secondo il concetto di spazio della localizzazione, vede contrapposti prevalentemente due tipi di vuoti: da una parte s'individuano i vuoti che rappresentano luoghi della **centralità** dominati da una relazione di convergenza e dall'altra quelli del **bordo** decisamente più marginali, nei quali il vuoto urbano separa la città, ciò che è al suo interno e le appartiene, da quanto invece è esterno e dunque estraneo. I luoghi spaziali del centro sono quelli in cui, riprendendo Foucault, si può dire che le "cose" siano state dislocate violentemente, mentre i luoghi spaziali del bordo risentono ancora di una dislocazione naturale, perché connessa a questioni di carattere prevalentemente geografico.

Gli spazi della centralità hanno potere attrattivo, verso di essi si tende a convergere spinti da "tensioni" generate dalla morfologia urbana (struttura e geografia). Il luogo del "centro" nella città greca è rappresentato dall'Acropoli, in quella romana dal Foro, in quella medioevale dalla strada e successivamente dalla piazza. I vuoti identificabili come luoghi del bordo sono invece prevalentemente gli spazi fuori le mura, in prossimità delle porte di città, tra nuclei differenti o posti al margine di elementi naturali, come quelli lungo i fiumi, lungo la costa e a ridosso di salti orografici.

I luoghi del centro, che traggono origine da una dislocazione violenta, sono molto differenti, più aperti e proiettati verso l'esterno nel caso della città greca, più chiusi e geometricamente definiti nel caso della città romana.

Giedion interpreta la storia dell'architettura come il susseguirsi di tre

Le piazze extramoenia a ridosso delle porte sono ancora oggi riconoscibili nella città, per la loro configurazione irrisolta, a causa della sopravvenuta difficoltà nel tempo ad "integrarle" nel sistema urbano. Lo spazio in prossimità di Porta Capuana a Napoli ancora oggi è un vuoto indefinito che è stato inglobato nel tempo all'interno della città senza attenzione alla sua conformazione.



Stralcio della pianta di Napoli di A. Lafrery, 1566.

differenti concezioni di spazio; l'architettura dei Greci e quella dei romani si fanno interpreti rispettivamente della prima e della seconda.

La progettazione greca si contraddistingue per i rapporti di massima libertà fra edifici dalle dimensioni monumentali e pertanto segna il punto in cui la prima concezione dello spazio architettonico viene portata alla perfezione¹⁴.

La concezione spaziale che si esprime nella composizione dell'architettura greca riflette una concezione culturale per la quale l'architettura è intesa come espressione plastica: l'architettura è intesa come scultura. (...) La prima concezione spaziale architettonica si interessava soprattutto ai poteri intrinseci dei volumi, al rapporto che intercorreva fra l'uno e l'altro e alla loro interazione¹⁵.

Nell'Agorà, il luogo del centro nella città greca, il vuoto è uno spazio fluido animato dalle tensioni prospettiche che si generano tra i volumi architettonici che ne occupano la superficie. L'archeologo Robert Scranton ha definito Group Design la distribuzione degli edifici sacrali all'interno del temenos, cinto da mura, o la posizione delle sale degli edifici dedicati agli incontri pubblici nell'ambito di un'agorà. Il termine Group Design indica il fatto che singoli edifici dalle caratteristiche individuali ed autonome formano un'armonia spaziale con altri edifici altrettanto autonomi, tra i volumi si crea così un gioco di interrelazioni di natura prospettica.¹⁶

Ad Atene L'Agorà si innestava lungo il percorso che dall'Acropoli giungeva al porto del Pireo; lo spazio vuoto era animato come quello ancor più suggestivo dell'Acropoli, dai rimandi prospettici tra i volumi puri sotto la luce, e dalle articolate relazioni che essi costruiva-

La città Greca :

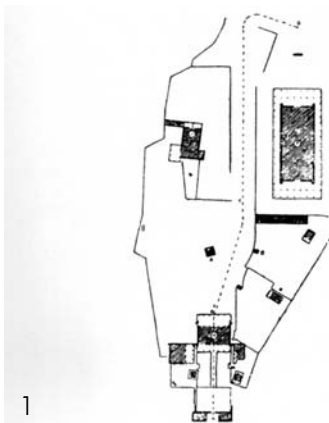
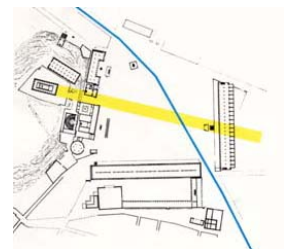
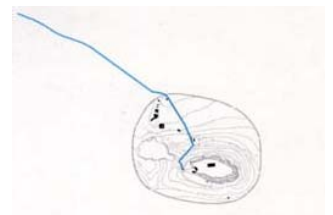
Il vuoto avvolge i Volumi puri sotto la luce



14 S. Giedion, *Lo spazio in architettura*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2001, p. 27.

15 S. Giedion, *L'eterno presente Le origini dell'architettura*, Feltrinelli Editore, Milano, 1969, p. 539.

16 S. Giedion, *Lo spazio in architettura*, cit., p. 29.



La disposition des edifces avec une alternance des positions donne une grande souplesse à la composition et produit une très grande variété dans l'espace. (...) Sur le quai de la colline. F. Bacon, op. cit., p. 15.

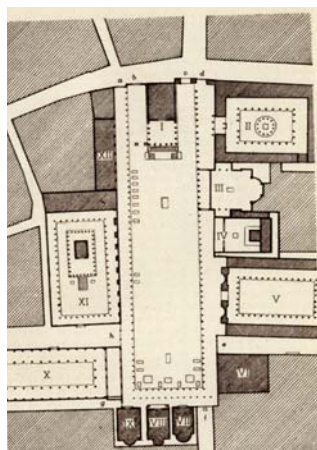
1. Acropoli
2. Teatro di Dioniso

17 F. Bacon, *D'Athenès a Brasilia*, Edita S. A., Lausanne, 1967, p. 55.

La città romana:

Il vuoto come spazio "dell'interno"

18 S. Giedion, *Lo spazio in architettura*, cit., p. 53.



Pompei, il Foro

C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, Antonio Vallardi Editore, Milano, 1953, p. 13.

19 S. Giedion, *L'eterno presente Le origini dell'architettura*, cit., p. 55.

vano con l'architettura del paesaggio, che entrava così pienamente a far parte della composizione d'insieme.

*Les échappées que nous voyons laissent apparaître les relations qui s'établissent entre les divers bâtiments, chacun étant disposé dans l'espace de manière de répondre aux autres par des rapports judicieux et précis.*¹⁷

Giedion individua nel passaggio dalla città greca a quella romana la trasformazione della prima concezione dello spazio. *La libera armonia dei volumi nello spazio termina con la prima concezione architettonica dello spazio in Grecia. Al suo posto subentra, a Roma, il dominio dell'asse a cui tutto viene subordinato. Il dominio dell'asse è rilevabile in tutte le costruzioni romane...Laddove cardo e decumano si incrociano lì si trova la piazza del mercato; (...) a Roma lo spazio esterno viene trattato come uno spazio interno. Questo è determinante.*¹⁸ Il foro è il luogo del centro della città romana, ha origine nell'intersezione tra gli assi che strutturano il nucleo urbano, il cardo e il decumano.

Gli edifici differenti, civili e religiosi, che affacciano sul foro, come nel caso esemplare di Pompei, sono unificati e "tenuti insieme" con un unico elemento: il porticato che recinge e definisce la forma regolare dello spazio "interno" del foro.

*Nella seconda concezione spaziale, vi sono differenze nella organizzazione e nel significato dello spazio interno (...) Da quel momento il concetto di spazio architettonico venne quasi ad identificarsi con il concetto di spazio interno scavato*¹⁹.

Il vuoto nella città romana è misurato e geometricamente definito, inizia ad esser pensato in funzione dell'architettura del pieno; il vuoto e il costruito sono legati da un rapporto di reciproca significazione, ed è questo uno degli aspetti che rende notevolmente differenti i luoghi centrali della città romana da quelli della città greca, nella quale invece, come accennato in precedenza, il vuoto ha una sua autonoma



Il foro di Pompei in L. Mumford, *La città nella storia*, Edizioni di Comunità, Vicenza, 1964, p. 112

mia.

La città medioevale può considerarsi come la massima espressione dello *spazio delle localizzazione*; al suo interno il vuoto si contrae mentre nel paesaggio naturale, *extramoenia*, esterno alla città si estende, si dilata.

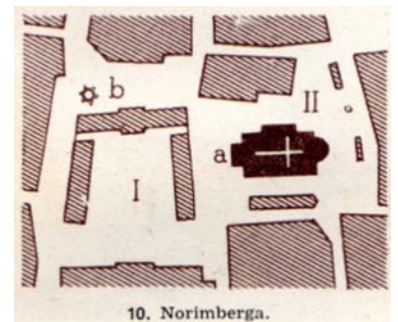
La città medioevale sembra incarnare il concetto platonico di *"regio-ne"*, intesa come *spazio cosmico originario in cui la materia primordiale e le forme ideali si compenetrano dando vita all'universo*. Essa è *rappresentazione simbolica del potere religioso e di quello militare che condiziona fortemente la sua organizzazione interna*. La dialettica tra monumento rappresentativo e tessuto urbano nasce innanzi tutto dalla concezione gerarchica dell'organismo cittadino, nel quale la *cattedrale, le parrocchie, il palazzo del comune e più tardi i palazzi delle principali famiglie svolgono una precisa funzione di direzione e di controllo*.²⁰

La strada è l'elemento fondamentale nello sviluppo della città medioevale; essa diviene lo "spazio" pubblico per eccellenza e solo in un secondo momento si assisterà all'apertura delle piazze cittadine. Slarghi irregolari, che nel tempo, "pezzo per pezzo" venivano trasformati in piazze; al loro interno si sostituivano le architetture provvisorie, lignee, che gerarchizzavano lo spazio vuoto irregolare con la costruzione di edifici pubblici civili o religiosi.

Nello spazio irregolare della piazza si sovrapponevano vuoti diversi: il sagrato della chiesa, quello esterno di "pertinenza" del Palazzo comunale, quello destinato al mercato. Le architetture provvisorie collocate all'interno del vuoto della piazza, come il Broletto, avevano il compito di separare le funzioni e ordinare (gerarchizzare) lo spazio interno. La città medioevale è fortemente condizionata da questioni di carattere orografico, dagli improvvisi salti di quota, dalle irregolarità delle strade che seguono l'incresparsi delle curve di livello; al suo interno lo spazio vuoto assume forme irregolari contaminate

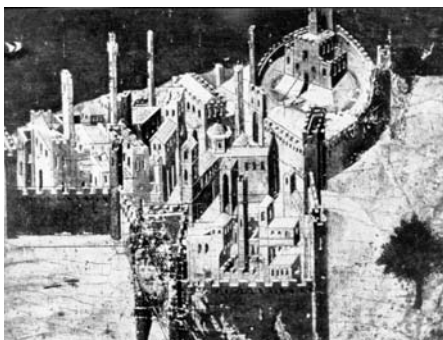
La città medioevale:

Il vuoto come "impronta"



I, Piazza del mercato; II, Piazza delle Signore; a, Chiesa di S. Maria; b, La bella fontana. (C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, Antonio Vallardi editore 1953, p. 20.

20 DAU, op. cit., p.304.

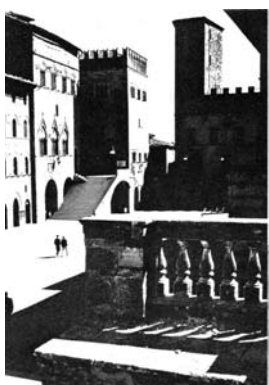


Il dipinto di Ambrogio Lorenzetti raffigura l'archetipo della città medioevale. (...) questo è l'archetipo della città storica di tutte le età, dotata di cittadella fortificata, di mura circolari e di grandi porte. L'artista, (...) ha fatto perdere in tal modo il senso degli spazi interni e dei giardini che sicuramente vi erano. L. Mumford, op. cit., Tav 17.



Todi in F. Bacon, op. cit., p. 82.

21 DAU, op. cit., p.305.



Todi, *ibidem*.

dall'“accidentale geografico”.

I vuoti sono l'impronta che racconta di come gli elementi naturali determinino il carattere di quelli architettonici. La costruzione continua della città, stretta entro le mura cittadine, su se stessa, agiva su questi vuoti irregolari frutto di giustapposizioni, interferenze e sovrapposizione tra spazi differenti.

Come la cattedrale la città medioevale è il prodotto sempre “aperto” di un programma secolare di modifiche e ampliamenti ²¹.

L'apertura delle grandi piazze comunali risale solo al duecento e avviene attraverso un processo di “modificazione”: gli edifici ritagliano spazi esterni di loro pertinenza, all'interno delle piazze si generano tensioni spaziali, scorci improvvisi, unicamente percorrendoli si comprende la complessità della loro composizione spaziale.

Sitte nel suo “*Der Stadtebau*”, riporta un'ampia casistica di questi vuoti, intravedendo nello studio delle loro variegate articolazioni uno strumento fondamentale per opporsi alle “regole moderne” di costruzione dello spazio esterno che, a suo dire, avrebbero impoverito la qualità spaziale degli spazi aperti.

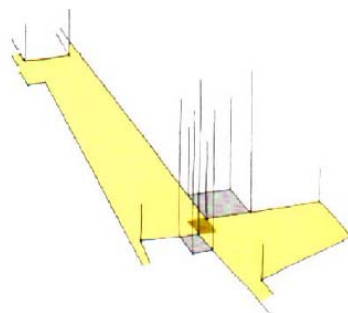
La città e in particolare le piazze del Medioevo sono considerate da Sitte come uno straordinario esempio di composizioni spaziali, in cui il vuoto assume qualità e carattere anche se non risulta definito da una precisa geometria euclidea e da una chiara tipologia formale, ma è piuttosto il frutto di stratificazioni, giustapposizioni, modificazioni succedutesi nel tempo. Il carattere particolare di alcuni vuoti della città medioevale è riconducibile anche al forte contrasto che sussiste tra la sensazione d'internità che li caratterizza, determinata dalla forte compressione della città entro le mura, e l'improvviso aprirsi dello sguardo, anche solo attraverso scorci prospettici, all'immensità della natura. Lo spazio di localizzazione della città medioevale si nutre della opposizione tra interno ed esterno, tra città densa da una parte e immensità del paesaggio rurale dall'altra, tra *artificio* e *natura*.

Il vuoto spesso è uno **spazio di bordo**, un margine che segna il distac-

La juxtaposition, l'interférence des espaces

A todi, en Italie, un arrangement extraordinaire a résulté grâce à deux quadrilatères qui se rencontrent et forment un espace très particulier.

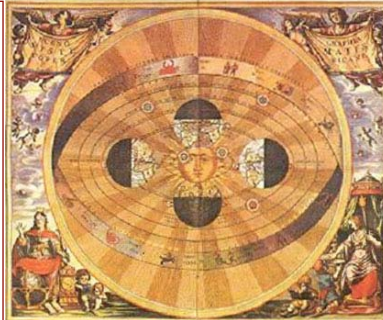
F. Bacon, *D'Athènes à Brasilia*, op. cit., p. 69.



co tra condizioni orografiche differenti. Le piazze “centrali” sono talvolta dei Belvedere panoramici costruiti sul limite segnato da consistenti salti di quota.

Spazio della estensione

Luoghi della proiezione: relazioni di connessione



La “contrazione” dello spazio di localizzazione, tutto fondato come accennato su un sistema di opposizioni, si è aperta con Galilei (...) il vero scandalo dell’opera di Galilei, non consiste tanto nell’aver scoperto, o meglio riscoperto, che la terra girava intorno al sole, ma di aver costituito uno spazio infinito, e infinitamente aperto; in modo tale che la concezione del luogo del Medioevo veniva dissolta(...) In altri termini, a partire da Galilei, dal XVI secolo, l’estensione si sostituisce alla localizzazione.²²

La nuova concezione dello spazio si tradusse in termini artistici attraverso la scoperta della prospettiva. La prospettiva non fu la scoperta di un singolo individuo; fu l’espressione di tutta quell’epoca ²³. Lo spazio urbano del rinascimento segna il momento del passaggio tra lo spazio di localizzazione e la piena espressione dello spazio di estensione; solo con il Barocco, in effetti, si assisterà alla definitiva apertura della città al paesaggio che la avvolge e verso il quale, sebbene in maniera differente, la città continuerà a proiettarsi sino al tempo delle sperimentazioni del Moderno.

La città ideale razionalizza un tipo medioevale²⁴. L’uomo misura lo spazio, esiste tutto quanto l’uomo riesce a controllare, a percepire, e

22 M. Foucault, *Spazi altri*, cit., p. 29.

23 S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1954, p. 31.

La città rinascimentale:

Il vuoto come **scena**

24 S. Giedion, *Spazio Tempo ed Architettura*, cit., p. 44.

a misurare. Nelle rappresentazioni pittoriche rinascimentali di Francesco di Giorgio e del Vasari la visione si estende e l'orizzonte si allontana, ma sono sempre elementi fissi, come le porte di città, costruzioni puntuali, o ancora elementi geografici a bloccare la prospettiva, consentendo così unicamente all'uomo di misurare, attraverso il suo punto di vista, l'estensione dello spazio. Attraverso la pittura si recupera interamente lo spazio esterno della città e della campagna, sia idealizzandone la forma sia rielaborando spunti tratti dalla realtà.²⁵

Emerge una volontà di superamento della netta distinzione tra interno ed esterno, tipica dell'introversione medioevale, le facciate si aprono all'esterno attraverso il ritmo incalzante e continuo delle bucatore, e attraverso lo spazio poroso dei loggiati e dei portici.

Il superamento tra l'interno dell'edificio e l'esterno, cioè la completa commisurazione dello spazio, codificata dalla rigorosa interpretazione bruneschelliana, è già presente nella grande pittura murale toscana del secolo precedente; allo sfondamento illusorio per mezzo dell'affresco, della parete interna, corrisponde il tentativo di conferire unità alla rappresentazione degli esterni con l'abolizione della facciata e con l'uso frequente di fondali "aperti", come portici, nicchie trasparenti, loggiati.²⁶

Nel rinascimento il rapporto tra l'architettura dei pieni e la città varia sostanzialmente, *all'architettura fu attribuita una specifica figuratività basata sulla assunzione della forme antiche come figure pensate in uno spazio prospettico dove esse valevano solo per la loro conformazione e per la loro capacità di essere assunte come strumenti di misura proporzionale di quello stesso spazio.²⁷*

Allo spazio vuoto esterno della città si riconosce nuovamente un'autonomia; mentre si indagano e sperimentano le tecniche attraverso cui "comporre" le differenze tra i pieni al fine di conseguire l'unitarietà spaziale del vuoto urbano. La piazza di Vigevano, con il porticato



Francesco di Giorgio, Piazza di una "città ideale".

che ne definisce la misura, è il risultato di un esemplare tentativo di ricomposizione dello spazio irregolare di una piazza medioevale preesistente. (...) ogni sperimentazione ha il valore di un tentativo di superamento del "frammentario" urbanistico ed è tesa alla esplicitazione di una legge geometrica, di un simbolo sociale o politico o di una soluzione scientifica (cioè universalistica)²⁸

Il vuoto viene concepito in maniera unitaria, esso costruisce la scena in cui le architetture, anche se differenti, si "dispongono" armonicamente, secondo geometria.

*Il nuovo rapporto tra norme classiche e spazio prospettico investì la concezione dello spazio urbano quale si era formata nel Medioevo, trasformandola. Norma, ordine, misurabilità, si estesero necessariamente dagli oggetti architettonici allo spazio intorno ad essi, materializzando la scena prospettica di riferimento, (...) tenendo viva l'aspirazione ad una città nuova come luogo prospettico per eccellenza.*²⁹

Nelle raffigurazioni delle città rinascimentali la strada è rappresentata, anche lì dove sarebbe stato possibile semplificare, come "composta di edifici singoli"; l'architettura del vuoto, della piazza o della strada riporta ad unità, ricomponendo le differenze tra le singole architetture. Il progetto di Michelangelo per la piazza del Campidoglio è una delle massime espressioni della capacità, del progetto del vuoto di "tenere insieme" elementi differenti, preesistenti e di progetto, artificiali e naturali. La scala verso la piazza del Campidoglio come quella del Belvedere del Bramante sono architetture del vuoto, pensate per costruire nuove relazioni tra i pieni e conformare spazi esterni in cui nulla sfugga al controllo dell'occhio dell'uomo;

Gli spazi vuoti della città rinascimentale sono dotati di un'armonia complessiva perseguita non più attraverso impreviste sovrapposizioni, dissonanze, come per lo spazio medioevale, ma piuttosto per mezzo di variazioni controllate e di ritmiche ripetizioni.

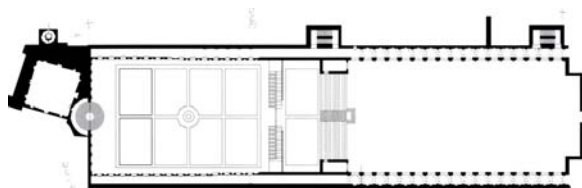
La piazza di Pienza è una delle massime espressioni della armonia



Vigevano, Piazza del Duomo
1493-95.

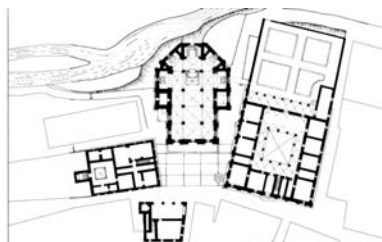
28 *ivi*, p.306.

29 *ivi*, p.307.



Cortile del Belvedere di Bramante





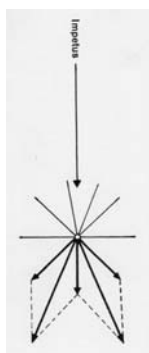
Pienza, Piazza Pio II

30 DAU, op. cit., p. 306.

La città barocca:

Il vuoto e lo "sfondamento" della scena

31 S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, cit., p. 52.



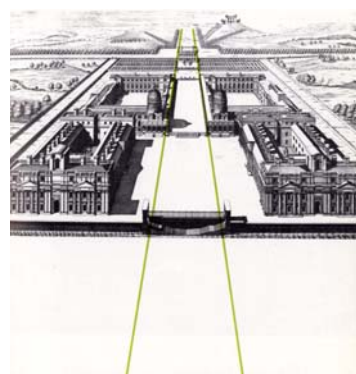
Dans le dessin de P. Klee, les lignes de force partent d'un point central.
F. Bacon, op. cit., p.123.

tipica della composizione dello spazio rinascimentale; il proporzionamento degli edifici viene pensato in funzione del vuoto che li separa, della conformazione del nucleo urbano preesistente, e della singolare condizione orografica. La piazza viene costruita nell'antico borgo medioevale, nel punto il crinale si dispiega generando una dilatazione dello spazio. Il vuoto di bordo, posto al limite del salto di quota, viene disegnato per divenire un "luogo centrale". La costruzione del Palazzo Piccolomini e il disegno della pavimentazione, in funzione dei vari accorgimenti prospettici, ampliano la dimensione ridotta dello spazio e trasformano il vuoto sul crinale in uno spazio centrale.

I luoghi del centro della città medioevale, chiusi e carichi d'improvvisate dissonanze, vengono sostituiti dagli spazi centrali, armonici geometrici e controllati del rinascimento, le cui regole ricorrenti possono considerarsi *l'assialità, l'isolamento monumentale dell'edificio, l'unità ambientale e la commisurazione reciproca dei volumi e degli spazi*.³⁰

Se nella città rinascimentale il vuoto è costruito come lo spazio statico e "misurato", in cui la civitas si "mette in scena", in quella barocca diviene lo spazio infinito che si proietta verso elementi puntuali distanti, visivamente impercettibili. Lo spazio dell'estensione si dilata ulteriormente. I modelli delle città ideali rinascimentali vengono privati dei loro significati filosofici, simbolici, e vengono utilizzati per realizzare le città di nuova costruzione. *Dal punto di vista del rinascimento la città stellare è perfettamente spiegabile. La prospettiva del rinascimento si basa su una veduta limitata. Essa presuppone, come limite, un punto di fuga identificabile. (...) La prospettiva Barocca si basa sull'illimitato. Le tipiche fondazioni di città del tardo barocco (...) non hanno niente in comune con la città stellare. Esse stanno fra città e campagna. Il castello del signore si innalza in mezzo a loro, e domina – almeno in senso ottico – lo spazio illimitato.*³¹

Nella città esistente gli interventi barocchi si limitano a declinare i



principi albertiani sulle strade maestre, che come nel caso di Roma univano punti focali della città. Nelle aree ai margini della città, invece, l'urbanistica barocca, si esprime maggiormente attraverso la progettazione di parchi; s'introduce la dimensione infinita del vuoto attraverso il progetto della natura.

L'urbanistica barocca (...) raggiunse i suoi momenti più alti quando si trovò a dover affrontare grosse difficoltà: o costruzioni in zone intensamente edificate o irregolarità topografiche; ma, pure, divenne facilmente vuota e retorica quando il progettista ebbe a disposizione risorse senza limiti e non si trovò di fronte ad alcun ostacolo da affrontare.³²

Il piano di Sisto V per Roma è evidentemente uno dei casi esemplari in cui osservare come l'idea di città barocca si sia misurata egregiamente con la complessità orografica e le preesistenze architettoniche. Il grande piano sistino redatto da Domenico Fontana estende il sistema stradale sulle colline a nord della città, regolarizzando una maglia viaria incerta e ponendo le premesse per una espansione aperta della città".³³ Si struttura l'idea di città policentrica, in cui alcuni luoghi centrali vengono messi in rete attraverso l'apertura delle "strade maestre.

Il piano è uno straordinario esempio di sintesi perfetta tra un progetto di modificazione dell'esistente e una moderna idea di città. Sisto V distese le sue strade organicamente come una spina dorsale là dove la struttura topografica di Roma lo richiedeva, ma fu però abbastanza saggio per incorporare con gran cura tutto quello che gli fu possibile dell'opera dei suoi predecessori³⁴.

Le piazze si localizzano lì dove sorgevano le antiche basiliche, che a loro volta, attraverso l'apertura delle nuove strade, vengono collegate direttamente. Le piazze saranno costruite nel tempo su "se stesse" senza mai rinnegare il ruolo urbano, per esse previsto dal piano ex-ante. Nello spazio vuoto destinato alla costruzione delle piazze, molto

32 L. Mumford, op. cit., p. 27.



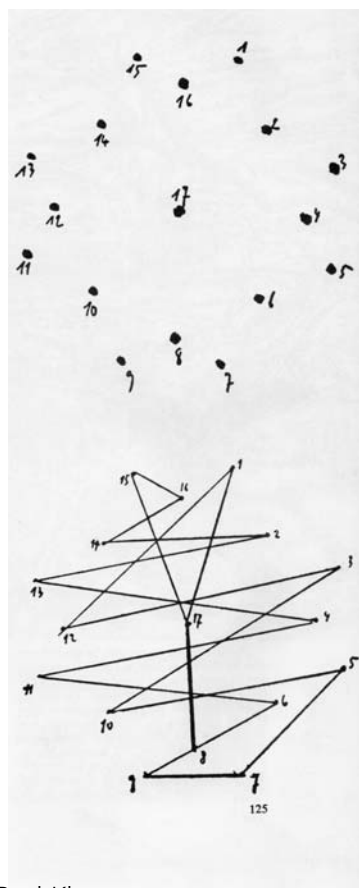
Jardin du Luxembourg, Paris

33 DAU, op. cit., p. 315.

34 S. Giedion, Spazio, Tempo ed Architettura, cit., p. 92.



Reggia di Versailles, veduta.



Paul Klee.

Le dessin du bas nous fournit une illustration frappante: les points qui étaient épars, isolés, débiles, sont devenus une figure évocatrice, et dont il convient de songer à transposer les règles aux problèmes de l'organisation urbaine.
F. Bacon, op. cit., p. 125.

35 F. Bacon, op. cit., p. 136.

36 S. Giedion, *Spazio Tempo ed Architettura*, cit., p. 133.

prima della loro realizzazione, vengono posizionati degli obelischi, che rappresentano quindi gli elementi attraverso cui misurare le relazioni a "distanza" della nuova struttura policentrica.

Il sistema degli spazi vuoti delle piazze barocche di Sisto V rappresenta ancora oggi l'immagine della città di Roma. Le piazze sono mutate nel tempo, per successive stratificazioni, senza che nessun intervento tuttavia ne stravolgesse il significato urbano, contraddicendo o negando l'idea originaria di fondo.

*C'est au cours de la période baroque que l'expression architecturale a trouvé son plein épanouissement grâce au fait que les architectes ont réussi à placer les volumes les uns par rapport aux autres de manière qu'il en résulte une intensité singulière à laquelle n'avait pas su atteindre la première Renaissance.*³⁵

Il piano di Sisto V rappresenta la costruzione di un sistema di luoghi centrali che concretamente misura la città esistente e teoricamente potrebbe estendersi all'infinito. I vuoti che fanno sistema sono diversi e vengono accomunati dal loro significato, essendo tutti spazi su cui affacciano edifici religiosi, e dalla ripetizione degli obelischi, elementi che "fanno centro" e divengono "segnali".

Lo spazio di estensione barocco è dunque ancora misurato attraverso le corrispondenze tra elementi puntuali: tra gli obelischi del piano di Sisto V o tra le residenze reali, come nel caso del lungo asse che parte dal parco di Versailles per collegare la reggia con Parigi, il Louvre, attraverso gli Champs-Élysées. *La volontà barocca di dominare l'illimitabile appare chiarissima.*³⁶

Un grande viale che traccia una traiettoria diritta attraverso il paesaggio ha un effetto sorprendente quando la strada, salendo in distanza, rende visibile la sua lunghezza. L'effetto è più efficace quando si conclude la vista con un grande monumento nel punto in cui il paesaggio comincia a confondersi con il cielo. Un'idea compresa dal famoso architetto paesaggista di Luigi XIV, Le Notre, il quale costruì gli

*Champs Elysées come un lungo viale che porta dalla vecchia Parigi fino alla lontana collina. Anche Napoleone I se ne rese conto facendolo erigere il gigantesco arco trionfale sulla collina. Questo immenso paesaggio non avrebbe avuto alcuna effettiva configurazione se il lungo viale non fosse stato concluso, come è avvenuto.*³⁷

*La città settecentesca era fuori del campo cui le principali forze del periodo dedicavano interesse ed attenzione. (...) l'urbanistica fu completamente trascurata, eccetto per quanto si riferiva alla costruzione di places, e di grandi arterie di comunicazione.*³⁸

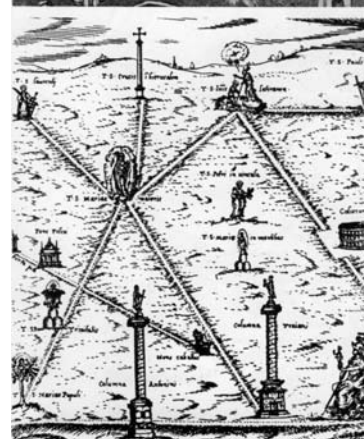
Sarà l'urbanistica ottocentesca a declinare le volontà di contaminazione tra paesaggio e architettura, tipica dell'architettura del settecento, nello spazio della città. Nella città settecentesca invece quest'intenzione sarà perseguita unicamente attraverso la costruzione di elementi puntuali, come alcune piazze, o alcuni nuovi edifici, in cui il vuoto non viene più interpretato come uno spazio contenuto, chiuso e controllato ma comincia ad estendersi e perdersi nel paesaggio naturale, che, a sua volta, non è più interpretato solo come sfondo per l'architettura ma come parte attiva della composizione. I luoghi centrali della città settecentesca mettono in crisi l'idea di



Il piano regolatore di Sisto V, 1589, Affresco nella Biblioteca Vaticana

Il tardo barocco diede prova di una meravigliosa capacità a dominare lo spazio esterno. Quel periodo ebbe una coscienza approfondita dei vari rapporti (...) fra costruzioni e cose organiche. Il sentimento da cui deriva l'urbanistica barocca (...) restringeva la sua attenzione ai rapporti fra i palazzi residenziali e l'articolazione spaziale delle belle piazze nelle grandi città.

S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, cit., p. 587.



Stralci delle rappresentazioni di Roma ad opera di T. Bartolo (1413) e J.F. Bordino (1588). La differenza consiste nella individuazione, nella seconda delle relazioni tra punti notevoli, secondo il piano di Sisto V. Si rimanda agli schizzi di P. Klee (pagina precedente).

³⁷ S. E. Rasmussen, *Architettura e città*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1973, p. 34.

³⁸ S. Giedion, *Spazio Tempo ed Architettura*, cit., p. 588.

La città settecentesca:

Un “paesaggio” di vuoti

39 A tal proposito si riporta un brano tratto da un articolo di A. Rossi *Aspetti della tipologia residenziale a Berlino*, in cui descrive il paesaggio urbano dell' Under den Linden nel passaggio dal settecento all'Ottocento, rimarcando la perdita della naturalità del paesaggio urbano a favore di una sua maggiore monumentalità: *“La strada settecentesca è una vera Promenade sotto i tigli; la cortina delle case pur presentando altezze diverse ha una totale unità architettonica. Si tratta di case di città di tipo borghese, (...) con la presenza di elementi formali dell'edilizia gotica (...) Con le trasformazioni della città nella seconda metà dell'Ottocento queste case spariscono assai facilmente sia per il rinnovamento del patrimonio edilizio sia per l'alternanza nell'uso delle aree. Con la loro sostituzione si ha una profonda modificazione nel paesaggio urbano, spesso un suo irrigidimento monumentale come nel caso del Under den Linden.*

A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milano, 1975, p. 241.

40 DAU, cit., p. 319.

“bordo”; gli elementi naturali al limite, estromessi in passato dalla composizione, entrano invece a far parte dell'architettura e contribuiscono a configurarne la forma e la misura.

E' nel settecento che alla architettura del vuoto sembra riconosciuta un'autonomia: il vuoto non vuole più essere unicamente il risultato di una composizione tra i pieni.³⁹

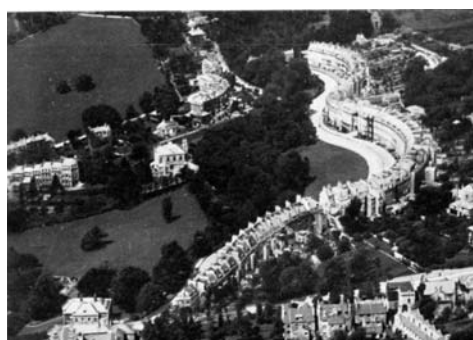
La organicità del rapporto tra spazi pubblici e privati, mai compromessa nel tempo, sembra acquisire nuove espressioni. Lo spazio vuoto del paesaggio entra a far parte della composizione attivamente, non più solo come fondale prospettico e diviene in realtà uno dei materiali con cui l'urbano comincia a misurarsi.

È come se all'interno della città si riportassero le logiche di costruzione dei giardini di fine secolo.

*Giova qui mettere in evidenza l'importanza che all'interno del giardino viene ad assumere il rapporto tra i materiali che lo compongono, e vale a dire: la persistenza del disegno dell'impianto generale, talmente forte e condizionante da esserne il materiale primo, la dimensione e lo spessore del “segno” degli elementi naturalistici; poi le architetture. Questo ribaltamento del tradizionale rapporto tra massa edilizia e fatto naturale è il termine chiave per la comprensione dei grandi interventi che (...) costituiranno (...) la città neoclassica dell'Europa continentale.*⁴⁰

La place de la Concorde (1775), terminale degli Champs Elysées e ingresso ai giardini de Les Tuileries, appartiene all'insieme della *places royales* parigine ed è l'ultima ad essere stata realizzata. La logica di costruzione del vuoto di Place de la Concorde è molto differente rispetto a quella fondativa delle antecedenti barocche *place des Vosges*, *place Dauphine*, *place Vendome*.

La piazza ha una forma regolare; in pianta equivale ad un rettangolo, ma i bordi che la definiscono non sono tutti edificati. La natura penetra all'interno dello spazio sul fondo attraverso la proiezione



Lansdowne Crescent, Bath, 1794

verso i giardini del palazzo reale, lateralmente attraverso l'apertura al quai della Senna. L'unitarietà che il progetto di Jacques Ange Gabriel, attraverso la forma regolare, pare voler costruire, sembrerebbe contraddetta invece dalla proiezione verso l'esterno dello spazio interno della piazza. Il rettangolo di Place de la Concorde si sovrappone all'esistente, la costruzione delle cortine dei due edifici che inquadrano la chiesa della Madeleine in prospettiva, non hanno la forza di recingere lo spazio fortemente dinamico della piazza, di cui il fotografo R. Doisneau offre una meravigliosa interpretazione attraverso una serie di scatti, in cui ritrae soggetti in continuo movimento; la piazza è principalmente una forma dinamica dell'attraversamento. Il progetto di J. A. Gabriel dimostra che l'effetto di unitarietà di uno spazio non è risultato unicamente di una composizione chiusa e bloccata. La place de la Concorde, secondo l'interpretazione che né da Giedion, è maggiormente vicina agli esperimenti urbani dei Wood a Bath, piuttosto che alla serie di piazze della tradizione francese.⁴¹

Lo spazio interno si proietta verso l'esterno: *il centro di fatto non unificava la città; la piazza non era che una chiave girando la quale tutto si dischiudeva.*⁴²

Pierre Patte nel 1748 redige la nota cartografia della città di Parigi in cui affianca alle piazze esistenti le differenti proposte di localizzazione della place de la Concorde, esito del concorso, indetto per la realizzazione di una piazza da dedicare a Luigi XV e vinto da J. A. Gabriel. Il concorso richiedeva, oltre alla progettazione della piazza, anche la scelta dell'area ritenuta più adatta per il suo inserimento. La pianta del Patte è carta tematica; il materiale rappresentato è il vuoto, il fitto tessuto edilizio di Parigi, rappresentato in maniera semplificata e schematica, si apre nel vuoto delle piazze cui viene affidato il ruolo di tenere insieme parti differenti della città.

Le piazze costituiscono un sistema di spazi vuoti pubblici, collegati attraverso la trama fitta della residenza.

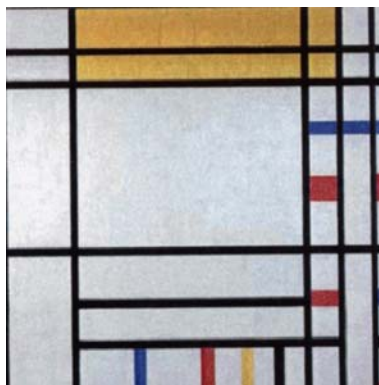
41 I Crescents dei Fratelli Wood a Bath sono delle "architetture del vuoto", il Royal Crescent si apre verso il paesaggio naturale circostante, l'ellisse direziona, racchiudendolo attraverso la sua forma geometrica, uno spazio che si proietta nel paesaggio. *Il royal Crescent a Bath non ha né un'asse né un'apertura centrale che porti ad una chiesa o ad un castello. Nulla ostacola la vista che vi si gode; non c'è alcun edificio rappresentativo, né dell'autorità secolare né di quella ecclesiastica verso il quale esso si trovi in condizioni di servitù o dipendenza. C'è solo un ampio prato che discende dolcemente verso la città: e la campagna circostante si stende di fronte.*

S. Giedion, *Spazio Tempo ed Architettura*, cit., p. 142.

42 R. Sennett, *La coscienza dell'occhio*, cit. da F. Ferrara, *Le forme dello spazio pubblico*, tesi di dottorato in progettazione urbana, XVII ciclo, Napoli, p. 110

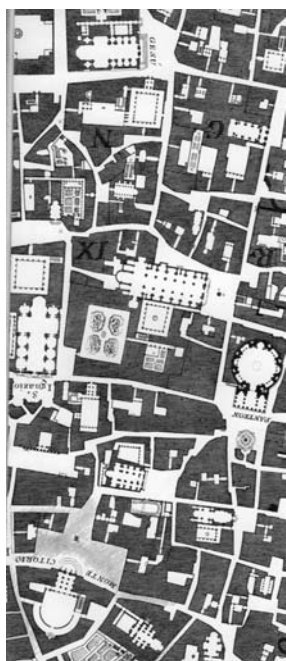


J. Gabriel, Place Louis XV - Place de la Concorde, Parigi, 1763



P. Mondrian, Place de la Concorde, 1939

43 R. Bofill, *La costruzione della Place de la Concorde*, in Marco Gaiani (a cura di), *La città senza fine*, Alinea Editrice, Firenze, 1995, p. 265.



G. B. Nolli, Pianta di Roma, 1748

44 F. Espuelas, *op. cit.*, p. 46.

Il sistema policentrico delle piazze del Patte delinea l'emergere di una nuova *idea di città* in cui il vuoto ha valore in sé, è dotato di una sua autonomia; la successione di piazze parigine, come punti monumentali nella compattezza omogenea del tessuto, costituiscono l'immagine della città settecentesca. *Non si tratta più, comunque di ricercare una regolarità geometrica come nel rinascimento e nel barocco, quanto di riportare la città ad un ordine organizzativo complessivo ed estetico e funzionale. Nella sua tavola (...) Patte riprende comunque certe caratteristiche della città barocca. Le prospettive devono, ad esempio terminare verso oggetti interessanti, come fontane, obelischi, statue pedestri o equestri. Ma a differenza dell'urbanistica seicentesca il tracciato geometrico della pianta non ha grande peso; l'essenziale è che tutti i suoi accessi siano facilitati.*⁴³

Nella pianta di Pierre Patte per Parigi il pieno e il vuoto si oppongono, attraverso il forte contrasto cromatico tra il bianco delle piazze e il grigio compatto dei pieni. Nella pianta di Roma redatta dal Nolli qualche anno prima, nel 1748, si evidenzia invece la connessione e l'intreccio tra lo spazio pubblico interno agli edifici e quello esterno della città. Lo spazio vuoto interno agli edifici si prolunga all'esterno; Il vuoto è un materiale fluido che intreccia il sistema degli spazi pubblici. L'interno delle chiese, i chiostri, i giardini, le corti sono piazze interne agli edifici da connettere e collegare ai vuoti esterni della città. *La concezione della città guardando alla discontinuità edificatoria è quella che rappresenta Nolli nella sua pianta di Roma del 1748, nella quale lo spazio urbano è plasmato come sistema integrato e fluido di luoghi specifici, con il denominatore comune di essere permeabili agli avvenimenti di ciò che è pubblico, e in cui il vuoto è un continuo, istantaneo e molteplice scenario.*⁴⁴

Rispetto al piano di Sisto V, nel disegno del Patte i vuoti acquistano maggiore consistenza e finitezza architettonica mentre il sistema che li tiene insieme diviene meno rigido e più discontinuo. In questo senso



P. Patte, Pianta di Parigi, 1748.

la pianta di Nolli può essere letta come un “procedere” nella direzione di questa maggiore discontinuità; in essa il sistema dei vuoti si complica e si frammenta, la separazione tra vuoti pubblici e vuoti privati si rompe e il sistema degli spazi pubblici vuoti diviene più ambiguo. Ma al di là delle differenze ciò che unifica queste due settecentesche, differenti interpretazioni della città, è il riconoscimento del vuoto come materiale strutturante della città.

Parti ed elementi differenti vengono connessi attraverso il significato analogo di vuoti discontinui.

La grande città della seconda metà dell’ottocento, la metropoli dell’era industriale, improvvisamente fra il 1850 e il 70, assume la sua forma tipica a Parigi. ⁴⁵

Le ottocentesche trasformazioni haussmanniane traggono spunto dall’idea del Patte di affidare alla costruzione delle relazioni tra gli spazi pubblici la “forma urbana” del centro di Parigi. Si costruiscono ampi assi di collegamento fra punti focali della città. Una rete attraverso cui controllare l’espansione e la modificazione della città si sovrappone ad essa, segnandone per sempre la forma e l’immagine. Lo spazio della città ottocentesca è ancora quello che Foucault definisce di *estensione*, ma comincia ad essere discontinuo.

La città ottocentesca:
il vuoto come “infrastruttura”

45 S. Giedion, *Spazio Tempo ed Architettura*, cit., pag. 617.



Boulevard Richard-Lenoir, 1861- 63.



Pianta di Parigi di Napoleone III,
con le trasformazioni di
Haussmann

46 M. de Solà Morales, *Verso una definizione, Analisi delle espansioni urbane dell'800*, in «Lotus international» n° 19, 1978, pp. 30-31-32.



Rue de Rivoli, 1840

Gli elementi puntuali rispondono alle esigenze funzionali emerse con la costruzione delle nuove infrastrutture.

Le piazze delle stazioni parigine, punti collegati attraverso gli ampi boulevards, costruiscono una rete che controlla il “funzionamento” della città. Lo spazio pubblico, con la nascita delle piazze delle stazioni (di testa) “presenta” e “rappresenta” nella città il mutato ruolo dell’infrastruttura.

La città ottocentesca è un momento di passaggio complesso tra la città “misurata” del passato e la città “infinitamente estesa” del Moderno.

La città cresce smisuratamente, e la declinazione dei principi del passato si rivela presto inattuale e inadeguata; cominciano a costruirsi le fondamenta per la costruzione della città moderna.

M. Sola Moralès individua nella città dell’ottocento la prima vera manifestazione dei processi di espansione della città moderna. *Perché, in senso stretto, bisogna considerare le espansioni come un momento specifico? La risposta potrebbe forse condensare in quattro aspetti le principali innovazioni definitorie dell’espansione come forma urbanistica specifica. Le espansioni significano infatti: a) Una nuova idea della città: una città che rispondesse in primo luogo al nuovo ordine razionale-liberale. b) Un nuovo atteggiamento metodologico: si fonda essenzialmente la progettazione urbana verso la regolamentazione in se stessa, cioè nel distinguere nella costruzione della città un momento preliminare di regolamentazione del suolo delle fasi posteriori di urbanizzazione ed edificazione. c) Nuovi strumenti: la regolamentazione, nelle espansioni, si basa sull’accoppiamento del tracciato con i decreti. d) Una teoria. Dopo il Rinascimento non si era avuta una teoria della città. La nuova idea razionalista della città, la concezione di crescita come processo soggetto a progetto e la normativa della sua gestione (...) permettono un livello di sintesi nuova.* ⁴⁶ Giedion individua nella modalità di intervento sulla città ottocentesca

il retaggio dei principi del Barocco depauperati tuttavia del significato originario. Attraverso i lunghi "boulevards ottocenteschi", diversamente da quanto accadeva per i rappresentativi "assi barocchi", si esercita un controllo sul traffico cittadino e si cerca di gestire al meglio l'incremento demografico che schiaccia la città.

Il vuoto urbano, come nel caso di Parigi, crea una rete che sovrapposta alla città è il mezzo per tentare ancora di esercitare un controllo sulla sua forma. *Boulevard, significa letteralmente un passaggio sulle mura di una città fortificata, poiché la parola risale al tedesco Bollwerk baluardo* ⁴⁷, Il significato etimologico di boulevard, la più diffusa architettura del vuoto nell'ottocento, rimanda quindi ancora all'idea di una città compatta, fortificata e "controllata".

Haussmann è come un simbolo della fede dell'Ottocento nella produzione. ⁴⁸

La difficoltà o meglio l'impossibilità di gestire univocamente, attraverso un progetto unitario, lo sviluppo della città e di controllarne completamente la forma, caratterizza il passaggio dallo spazio di estensione a quello della dislocazione.

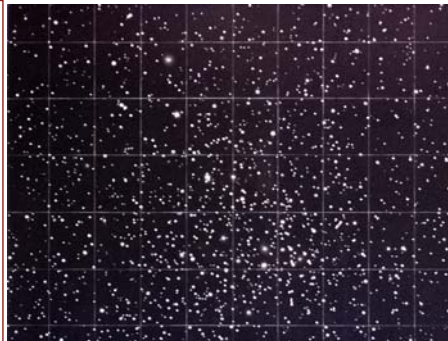
47 S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, cit., p. 636.

48 *ivi*, p. 638.

Spazio della dislocazione

La distanza come relazione.

V. Celmins, *Strata*, 1982



La dislocazione si sostituisce all'estensione che a sua volta sostituiva la localizzazione. La dislocazione è definita dalle relazioni di prossimità tra punti o elementi; formalmente si può descriverli come delle serie, degli alberi, dei tralicci. ⁴⁹

49 M. Foucault, *Spazi altri*, cit., p. 20.

La città del Moderno:

Il vuoto: una **superficie**
illimitata.

La città del Moderno, nelle molteplici e differenti manifestazioni, può considerarsi come il passaggio dal concetto di spazio della *estensione* a quello di spazio della *dislocazione* che troverà poi massima espressione nella città contemporanea.

La città del Moderno si espande infinitamente, e illimitato appare il territorio che può entrare a farne parte. La città lineare di Soria y Mata (1882), ad esempio, viene concepita come una strada, dalla larghezza fissata e lunghezza senza limiti. Una architettura del vuoto come la strada, diviene immagine sintetica di una nuova *idea di città*. *Una unica strada di cinquecento metri di larghezza e della lunghezza necessaria: questa sarà la città del futuro. Mettere in mezzo a questa striscia dei treni e dei tram, condutture per l'acqua, il gas e l'elettricità, serbatoi, giardini, a intervalli, edifici per i diversi servizi municipali(...) il nostro progetto unisce le condizioni igieniche della campagna alle grandi metropoli.*⁵⁰

La città si espande, il territorio verso cui si proietta sembra essere illimitato e viene scandito da elementi puntuali, il vuoto che li separa è **distanza**. Il Plan Voisin di Le Corbusier per Parigi affida alla "posizione" dei monumenti immersi nel vuoto la capacità di rappresentare la storia della città. Il centro città è concepito come un grande spazio vuoto, destinato al ruolo *direzionale ed occupato soltanto da grattacieli cartesiani*.⁵¹ Oltre la zona occupata dalle torri degli uffici, si espande un vuoto puntellato solo dall'emergere dei monumenti rappresentativi; oltre il centro l'espansione residenziale e le attività produttive, suddivise per fasce poste ad una giusta "distanza".

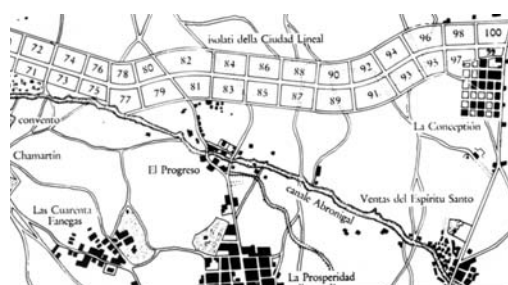
Le esigenze sono quelle di rispondere, attraverso la riorganizzazione delle città, ai cambiamenti indotti dai processi di industrializzazione prorompenti. Mutare le logiche, cambiare le prospettive, rispondere alle esigenze impellenti. Tutto lo spazio da conquistare per le nuove sperimentazioni è una tabula rasa, un terreno vergine da "misurare" con gli strumenti del progetto "moderno".

50 B. Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa*. 1750-1960, Editori Laterza, Bari, 1994, p. 50.

51 *ibidem*.



Le Corbusier, Progetto per Rio de Janeiro, 1929.



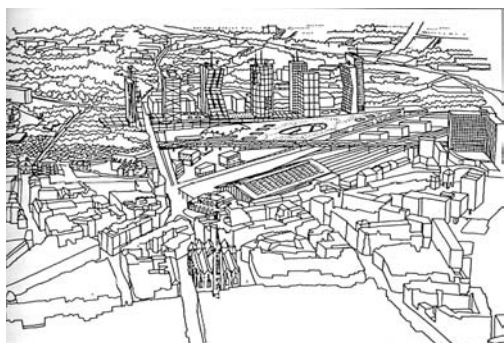
A. Soria y Mata, Ciudad lineal.

La distanza diviene una relazione attraverso cui governare lo spazio dell'espansione della città e attraverso cui misurare il territorio; la distanza si traduce in architettura e assume forma. Il Plan Obus di Le Corbusier consiste in un interminabile edificio, aggregazione modulare delle cellule residenziali che si protrae lungo tutta la costa di Algeri. Le singole cellule abitative sono dei moduli che si aggregano all'interno della struttura alveolare dell'edificio; Le Corbusier le rappresenta come delle scatole aperte su un lato verso il mare, attraverso le aperture captano parte del vuoto esterno; al di fuori si estende una distesa infinita di spazio libero vuoto.

Nella proposta per Rio de Janeiro invece quattro viadotti si dipartono dal centro e si prolungano nel paesaggio come strutture cui aggrappare i successivi ampliamenti. Questa immagine dell'infrastruttura come architettura della distanza che organizza lo spazio, sarà all'origine di successive sperimentazioni che vanno dalle parkways americane fino all'idea koolhaasiana della rete infrastrutturale come sistema che governa relazioni a scala territoriale; Euralille ne è un esempio, una piccola cittadina della Francia diviene un "punto" dell'ampia rete dell'alta velocità.⁵²

Nella città del Moderno, gli edifici si distaccano dal suolo, la separazione tra lo spazio privato e lo spazio pubblico è definitiva. Nelle espansioni dei quartieri razionalisti lo spazio vuoto tra gli edifici è misurato, secondo i precetti della Carta di Atene, in funzione della loro altezza; lo scopo è garantire democraticamente a tutti migliori e soprattutto uguali condizioni abitative.

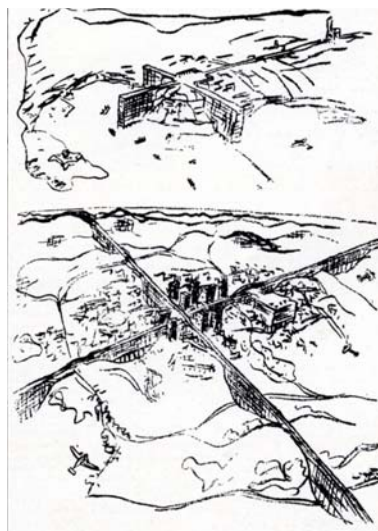
Il tema che la città moderna si trova ad affrontare è quello della ricerca di una regola di costruzione degli spazi aperti. Una regola che sia riconosciuta e condivisa così come lo è stata quella degli spazi chiusi della città preottocentesca e ottocentesca. (...) E' proprio su questo tema che vengono enunciati i pochi principi su cui si fonda tutta la ricerca successiva: la negazione della strada come luogo di affaccio



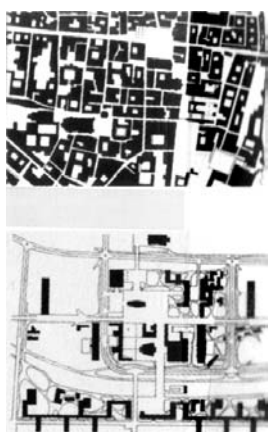
R. Koolhaas, progetto per Euralille; schizzo a volo d'uccello del centro degli affari, in F. Chaslin, *Architettura della Tabula rasa Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.*, Electa, Milano, 2003 p. 23.

52 Il progetto di Koolhaas per Euralille si misura con il territorio europeo, sul quale la rete si sovrappone, ed è invece volontariamente estraneo alla città di Lille, ai suoi caratteri; il progetto è evidentemente inteso come il nodo di una rete che si espande nel territorio che si poggia localmente senza ibridarsi. *Lille (...) diverrà il centro di gravità per la comunità virtuale di 50 milioni di europei che vivranno ad una distanza di viaggio di 1 ora e mezza. (...) Abbiamo dovuto inserire una città completamente nuova (...) Questa città sintetica nuova è e non è parte della città antica. Questo fu la cosa più difficile da spiegare: non era generata da Lille, vi era semplicemente atterrata.*

R. Koolhaas, *Euralille*, in «Area» n° 42, 1999, p. 42.



Le Corbusier, Progetto per San Paolo, 1929.



53 A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari, 2006, p. 68.

54 *La periferia è una città al negativo che gioca sulla distanza, sullo spazio, sulla rete infrastrutturale e questo è allora il dato di base, quello che si deve considerare positivamente per poter prendere in considerazione con spirito progettuale la città contemporanea.* Bruno Fortier, *La città senza fine*, cit., p. 328.

55 Cfr. A. Saggio, *Il Vuotometrico*, <http://architettura.supereva.it/coffeebreak/20001213/>.

56 C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, in J. Defitte, *Camillo Sitte e l'agorofilia*, in «Casabella» n° 597-598, 1993, p.29.

57 Gregotti invita a differenziare la periferia della metropoli contemporanea nella: periferia consolidata, costruita a partire dal dopoguerra secondo i dettami funzionalisti dell'International style, e nella periferia contemporanea priva di qualsiasi forma di regolamentazione e frutto di un processo di progressiva dispersione.

dell'abitazione, la negazione dell'isolato come parte elementare della città, l'assunzione della natura come luogo dell'abitazione e del paesaggio naturale come luogo del suo affaccio, la definizione della misura e della forma delle nuove unità di insediamento residenziale intese come nuove parti elementari della città. ⁵³ E' principalmente nelle ricostruzioni post belliche e nelle espansioni delle periferie delle città europee, che si assiste ad una totale depauperazione dei principi del Moderno che lascia spazio unicamente all'applicazione ripetitiva di schemi funzionali. ⁵⁴ ⁵⁵

Gli edifici sono il risultato dell'aggregazione di singole cellule organizzate; lo spazio della città, *prima plasmato dagli isolati in strade e piazze è governato dagli standard, dallo zoning, dai rapporti astratti tra volumi (...) che dialogano tra loro o con il paesaggio lontano.* ⁵⁴ Un fenomeno già prefigurato, sul finire dell' ottocento, da Sitte che lo guarda con particolare preoccupazione e perplessità: *Nell'urbanistica moderna il rapporto fra superfici edificate e superfici vuote si è letteralmente capovolto. In passato, gli spazi vuoti (strade piazze) costituivano una totalità in sé conchiusa, e se ne stabiliva la forma in base all'effetto che si intendeva ottenere. Oggi si ritagliano lotti edificabili in forma di figure regolari, e a quel che rimane si dà il nome di strada o piazza.* ⁵⁶

Il concetto di spazio aperto del Moderno è ben più articolato, e complesso di quanto testimoniano le traduzioni banali che ne sono state fatte nella costruzione delle periferie urbane consolidate. ⁵⁷ *Diminuire i rapporti di copertura, aumentare il rapporto tra l'estensione dello spazio aperto ed edificato voleva dire per gli urbanisti del periodo fra le due guerre liberarsi dalla suddivisione delle proprietà come fattore di controllo del disegno urbano; consentirsi quindi una maggiore libertà compositiva.*

Ma voleva anche dire porsi a un livello pertinente il problema delle distanze tra i differenti oggetti architettonici, delle dimensioni e della

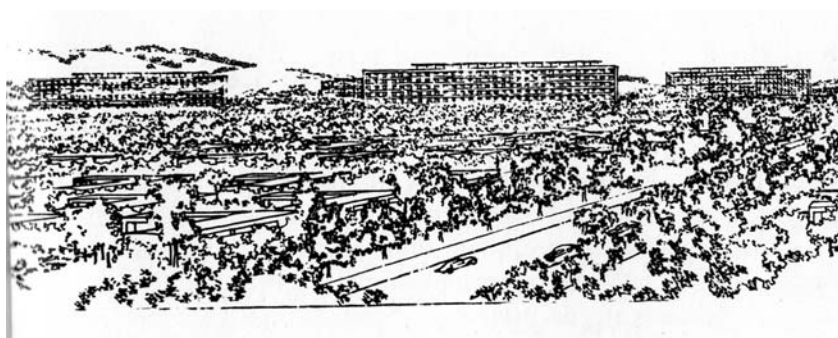


L. Kahn, Salk Institute, veduta della corte centrale con l'oceano sullo sfondo.

forma degli spazi aperti, della loro articolazione funzionale e figurativa. Voleva dire poter tenere in maggior considerazione le esigenze igieniche, l'orientamento degli edifici, la loro aerazione e illuminazione. (...) Ma entro uno spazio più dilatato, il singolo oggetto architettonico ha assunto un'autonomia tecnica e formale che gli era prima sconosciuta; una libertà che ha distrutto grammatiche e sintassi, gerarchie e ordini precedenti; che, in particolare, si è opposta all'unificazione linguistica della città ottocentesca. Il frammento ha lavorato a lungo dentro la modernità costruendole una serie di importanti contraddizioni. La frammentarietà e l'eterogeneità della città contemporanea sono l'esito anche di un movimento di liberazione cui l'urbanistica del secolo XX ha dato un forte contributo.⁵⁸

Per la metropoli contemporanea si parla di dispersione, di sprawl⁵⁹, in essa il vuoto si presenta spesso come uno spazio generico tra i singoli oggetti architettonici. La genericità del vuoto dimostra la difficoltà del progetto a costruire relazioni in grado di riattribuire significato ai numerosi segni sparsi in territori sempre più ampi.

La distanza è diventata generica, priva di ogni intenzionalità progettuale, una misura astratta in uno spazio disperso. Ma come sostiene Secchi, riferendosi alle ricerche strutturaliste di Barthes, lo spazio della dispersione non è omogeneo e isotropo, quanto costituito da costellazioni di materiali frammentari tra i quali diviene importante stabilire nuove relazioni.⁶⁰ Nel complesso scenario contemporaneo si sono depositate differenti idee di città: quelle compiute, delle parti urbane in cui la forma dello spazio traduce ancora l'idea all'origine della loro conformazione, e quelle interrotte che non hanno trovato pieno compimento e che si sono affiancate senza soluzioni di continuità. Questo insieme frammentario, costruito dalla simultaneità di significati differenti, è quanto di più interessante la costellazione della città contemporanea offre come materiale su cui lavorare, cui attribuire forma, significato, struttura.



58 B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, Editori Laterza, Bari, 2003, p. 95.

La città contemporanea:

Il vuoto **frammento** in una **costellazione di frammenti**

59 Il termine *Sprawl*, in uso nella letteratura anglosassone dalla metà del diciannovesimo secolo, deriva dall'uso sostantivato di un verbo, *to sprawl*, il significato del quale è sdraiarsi. Queste due immagini, della città ritta in piedi in un ristretto spazio e sdraiata, adagiata su sempre più vasti territori, sembrano segnare un punto di passaggio nella storia urbana europea (...) Come la concentrazione urbana poteva essere collocata in una lunghissima prospettiva storica, anche la dispersione, le inquietudini che l'accompagnano e le speranze che suscita covavano da lungo tempo in Europa. B. Secchi, *ivi*, p. 23.

60 R. Barthes in B. Secchi, *La città del ventesimo secolo*, Editori Laterza, Bari, 2005, p. 25.

61 *Detto in modo spicciolo, automobili, radio e televisione, computers e carte di credito, internet e telefoni cellulari, costruendo un'artificiale vicinanza e simultaneità delle persone, delle cose e degli eventi, avrebbero distrutto il vincolo e la stessa idea di prossimità che erano alla base della costruzione urbana e sarebbero perciò all'origine del passaggio dalla città moderna a quella contemporanea*

B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, cit., p. 84.

62 P. Gregory, *Territori della complessità*, testo&immagine, Roma, 2003, p. 20.

63 F. Spirito, *I termini del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma, 2003, p. 33.

Nello spazio contemporaneo della *dislocazione*, il progetto urbano deve costruire quindi relazioni tra materiali disomogenei, assumendo la discontinuità come relazione da comprendere e indagare per proporre nuove soluzioni. Le relazioni nello spazio della dislocazione non fondano più unicamente sul rapporto di vicinanza, lontananza, continuità, distanza, si generano in realtà campi discontinui di relazioni associative.⁶¹

Lo spazio di oggi è invaso da reti di comunicazione elettroniche, molecolari e virtuali. Non è più un vuoto contenente soggetto e oggetto, si è trasformato, piuttosto in una rete densa e interattiva di particolarità e singolarità (...) allo spazio infinito, lineare, continuo, omogeneo, uniforme, strutturato come "figura" statica, priva di sfondo, si sostituisce uno spazio acustico, sferico, discontinuo e disomogeneo; un flusso in cui la figura avendo perso i caratteri di astrazione, chiusura e delimitazione che la connotano, diviene essa stessa sfondo.⁶²

Di fronte ad una tale complessità occorre agire rifuggendo dal cinismo di modelli culturali che, fingendo una generica accettazione dello stato di fatto, professano l'inevitabile impossibilità di agire sull'esistente per cercare di ricomporre materiali frammentari dispersi. Lo spazio vuoto della città contemporanea è uno dei materiali su cui poter agire, che si offre come occasione irrinunciabile per cercare di riattribuire alla collettività e alla storia della città alcune parti, alcuni elementi, alcune porzioni di spazio che le sono estranee perché informi, generici, irriconoscibili: *il vuoto e il percorso che lo attraversa sono le occasioni, direi gli strumenti per rendere percepibile, per rappresentare in forme in qualche modo cartografiche l'insieme di quei segni e il complesso delle trasformazioni, per descriverle e quindi tradurle in un nuovo testo.*⁶³

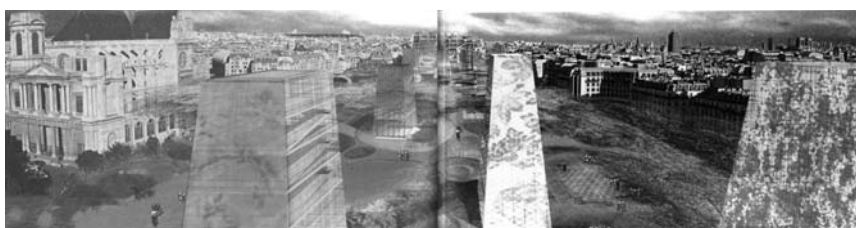
Nello spazio della dislocazione il vuoto non appare più solo come l'illimitata risorsa di spazio da occupare, scandita dalla successione dei volumi puri sotto la luce, ma non è neanche il vuoto contenuto della città dell'*ancien regime*, la cui forma può essere interpretata come la

“controforma” del pieno; Il vuoto con cui ci misura nella città contemporanea è tutto questo insieme ma è soprattutto uno spazio generico tra “cose” diverse, è esso stesso frammento tra frammenti.

E' un vuoto promiscuo da un punto di vista funzionale, o complesso da un punto di vista geometrico; esso appare spesso informe perché risultato di processi di trasformazione incompleti, o perché intervallo indefinito che separa differenti parti di città accostate casualmente. Questi vuoti non sono il risultato di un atto fondativo unitario e chiaro; intervenire su di essi implica quindi un attento lavoro, potremmo dire “investigativo”, in grado di ritrovare le tracce della loro identità perduta o mai conseguita pienamente.

Sono spazi discontinui perché fratture. Se li guardiamo dall'alto dei vuoti cogliamo innanzi tutto la dimensione e l'ubicazione e ciò è causa di disagio. Pensarne un ruolo, soprattutto una funzione, anche come spazio negativo, diviene problematico (...) Sempre sulla mappa dell'urbanista essi testimoniano però delle grandi possibilità di ristrutturazione, ridefinizione e ridisegno dell'intera città o di sue importanti parti; inducono nostalgia per le grandi visioni sinottiche del passato (...) ci caricano comunque di responsabilità.(...) Più in basso, al livello dell'occhio del passante, il vuoto appare come disegno interrotto, spazio difficile da attraversare (...) L'intera città o sue grandi parti perdono ciò che ha dato loro fisionomia, cambiano natura, si frantumano. Sui grandi vuoti si affacciano disegni e idee di città diverse.(...) Spesso sono anche aree in attesa di una definizione morfologica.(...)La tendenza sembra essere quella che porta a frammentare i vuoti ed a riempirli: non necessariamente ad edificarli, non necessariamente a disporvi più oggetti, ma più significati.(...).Il vuoto è tema progettuale che non può essere facilmente ricondotto a soluzioni concettualmente semplici: conservare, ristrutturare, svuotare, riusare, parcellizzare. (...)La progettazione del vuoto inizia con la sua tematizzazione e ciò richiede un allargamento del campo di osservazione. ⁶⁴

64 B. Secchi, *Un progetto per l'urbanistica*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1989, p. 62.



65 Vituperata spesso nei suoi più alti risultati per esempio e per quanto riguarda l'urbanistica, per la città del XIX secolo, la modernità suscita oggi sentimenti di nostalgia, appare come un luogo sicuro ove per alcuni sarebbe bello ritornare; un luogo non sempre e non per tutti felice, ma dotato al meno di un suo ordine e riparato dall'imprevisto. Il modo contemporaneo, benché più libero, appare invece a molti confuso, dominato dal caos, privo di forma, incomprensibile e imprevedibile; causa perciò di un nuovo e diffuso malessere individuale e collettivo. B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, cit., p. 75.

La realtà contemporanea rivendica di essere osservata attraverso uno sguardo che, non escluda e riduca, ma piuttosto sia in grado di comprendere e contenere differenze e contraddizioni.⁶⁵

I frammenti divengono materiali attivi del progetto e **le distanze** che li separano genericamente, possibili **nuovi strumenti per il progetto**. Lavorare quindi con il vuoto, vuol dire potenziare il valore dell'assenza, un'assenza di costruito ma non di significato, che è una pausa nel continuum urbano, e come per la musica, consente di cogliere il senso dell'insieme; il vuoto urbano è il luogo delle relazioni tra gli elementi della città.

1.1.1 Il vuoto da spazio contenuto a spazio contenente?

Nel paragrafo "Il vuoto e le idee di città" si è cercato di focalizzare quali fossero i significati e, conseguentemente le forme, differenti assuntidai vuoti urbani nella storia della città europea; una storia a sua volta, come sottolinea Foucault, fortemente intrecciata alla storia del concetto di spazio (della variazione del concetto di spazio). La Viganò¹ individua nel passaggio dal vuoto come spazio contenuto della città dell'ancien regime, al vuoto come spazio contenente della città del Moderno, l'origine del forte cambiamento dell'immagine della città nel XX secolo. A partire da questa sollecitazione, in questo sottoparagrafo si costruisce una sorta di appendice documentaria al paragrafo precedente attraverso cui si ripercorrono sinteticamente le principali variazioni di significato assunte dal vuoto in particolare nel passaggio dalla città del Moderno a quella contemporanea.

In seguito alla trasformazione del vuoto da contenuto (città dell'ancien regime) a contenente (città del Moderno), la distanza diviene uno strumento attraverso cui normare il processo di fusione tra città e campagna del Moderno. Con la successiva depauperazione dei principi del Moderno nella espansione incontrollata delle città che divora porzioni sempre più ampie di territorio, la distanza diviene unicamente uno spazio libero (non edificato) che separa genericamente elementi, parti, frammenti disseminati nel territorio urbano, tra i quali diviene fondamentale stabilire un nuovo principio di razionalità. *Nelle descrizioni di urbanisti, sociologi, antropologi, etnologi ed economisti ci si affida generalmente a termini dotati di una grande latitudine semantica come frammento, eterogeneità, discontinuità, disordine, caos. (...) Grazie al potere evocativo e costruttivo di questi termini, la città contemporanea appare ai più come un confuso amalgama di frammenti eterogenei nel quale non è possibile riconoscere alcuna regola d'ordine, alcun principio di razionalità che la renda intelligibile. Henry Miller disse però una volta che confusione è parola inventata per indicare un ordine che non si capisce.*^{2 3}

Bernardo Secchi addebita le difficoltà del progetto contemporaneo sulla città, ad una incapacità di intervenire sullo spazio vuoto ormai

1 L'ipotesi che avanzo è che nel corso del XX secolo siano riconoscibili un filone e una tradizione di riflessione sulla città che la concettualizzano nei termini di inversione, rispetto al passato, dei rapporti tra pieno e vuoto: nei termini cioè di Reverse city. Il ruolo dello spazio aperto, di uno spazio aperto non interno, appare di più difficile riconoscibilità laddove i modi abitativi e i materiali impiegati appartengono a forme insediative contraddistinte dalla bassa densità, laddove cioè lo spazio aperto possa considerarsi, in modo inverso a quanto accadeva nella città d'ancien regime, elemento pervasivo che da spazio contenuto si trasforma in spazio contenente: da space occupier a space definer P. Viganò, op. cit., p. 12.

2 B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, op.cit., p. 77.

3 Secchi fa riferimento all'introduzione di A. Rossi al testo di Luovico Quaroni *La torre di Babele*. *Confusione è parola inventata per indicare un ordine che non si capisce* (H. Miller). *L'immagine della torre di Babele è ambigua, il disordine cui rimanda è solo evocativo della complessità e contraddizioni della città*. La presunta confusione è forse da considerarsi solo come una sorta di alibi per chi volendo classificare e sistemare in modo sbrigativo un ordine difficile da capire rinuncia a governare quella complessità senza sforzarsi di comprenderne la struttura interna, intesa nell'accezione di Hjelmslev, di seguito, così riportata da Aldo Rossi *Usiamo questa parola per designare in opposizione ad una semplice combinazione di elementi, un tutto formato di fenomeni solidali, tale che ciascuno dipenda dagli altri e non possa essere quello che è se non in virtù della sua relazione, e nella sua relazione, con essi, cioè "una entità autonoma di dipendenze interne* A. Rossi, *Introduzione in L. Quaroni, La torre di Babele*, Marsilio Editori, Padova, 1967, p. 10.

4 B. Secchi, *Un'urbanistica di spazi aperti*, in «Casabella» n° 597-598, cit., p. 8.

1- 2 R. Koolhaas, progetto di concorso per il piano della "ville nouvelle", Melun-Senart, 1987, pp. 78-79.

privo di identità che non può di certo né essere unicamente pensato come uno spazio concluso né tantomeno come uno spazio illimitato e morfologicamente indefinito.

Oggi è avvertita una certa stanchezza del progetto urbano, se gli ultimi grandi concorsi a Berlino come a Milano, a Potsdam come ad Anversa od a Chartres, hanno procurato a molti la sgradevole impressione che un periodo di ricerca stia forse esaurendosi, molto è dovuto a questo atteggiamento nei confronti della progettazione degli spazi aperti.(...)

Il primo gruppo di progetti si limita sovente a spazi conclusi se non interclusi; sembra necessitare, per giungere ad una definizione architettonica dello spazio aperto, di un orizzonte ravvicinato non riesce spesso ad immaginare uno spazio aperto che stia entro un altro spazio aperto più ampio; rifugge da un'idea di spazi e di forme aperte, come dall'idea di un'opera architettonica frutto di un processo che si distenda nel tempo coinvolgendo diversi "autori".

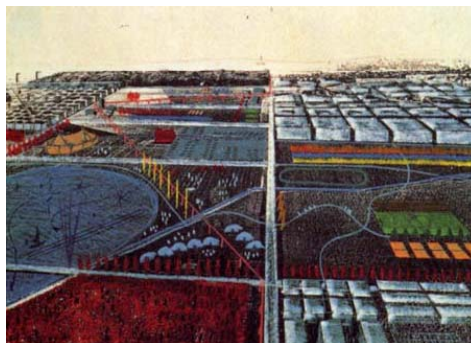
*Il secondo gruppo è invece ingordo, investirebbe territori sempre più ampi, intere regioni: eludendo il problema della definizione formale degli spazi aperti (...).*⁴

Per ripensare il vuoto disperso e frammentario del contemporaneo bisogna superare l'opposizione tra vuoto contenuto e vuoto contenente. La cultura contemporanea in tutti i campi induce a fare i conti con la complessità e a "collocare" le proprie riflessioni e il proprio agire nel campo che si genera tra le opposizioni. Il metodo della complessità ci richiede di pensare senza mai chiudere i concetti, di spezzare le sfere chiuse, di ristabilire le articolazioni fra ciò che è disgiunto, di sforzarsi di comprendere la multidimensionalità, di pensare con la singolarità, con la località, con la temporalità, di non dimenticare le totalità integratrici (poiché) la complessità (è) nella congiunzione di concetti che si combattono reciprocamente, senza che con ciò la dualità si dissolva in unità.⁵

Bisogna pensare al vuoto come ad un sistema continuo che penetra all'interno degli edifici, che si contrae all'interno o si dilata infinitamente all'esterno. Lo spazio della città contemporanea è poroso⁶; i passaggi, i cammini, i guadi, le vie che si aprono nella com-



1



2

pattezza del costruito, gli spazi interni agli edifici e quelli esterni, dovrebbero creare uno spazio fluido di collegamenti, di sovrapposizioni di contaminazioni, governate da strutture del significato.

Si dovrebbe trasformare il vuoto generico *"tra le cose"* (B. Secchi) in *"architettura della distanza"*.

Il vuoto non è più contenuto e non è più contenente, è piuttosto uno spazio continuo, del quale bisogna ricostruire le figure in grado di misurare le relazioni compositive nel paesaggio urbano.

Per vuoto si intende *"spazio e limite della materia esistente"*; il vuoto è contemporaneamente contenuto, perché limite della materia esistente e contenente perché spazio della materia esistente. L'architettura della distanza *sta nell'opposizione*. Nello spazio della *dislocazione* della città contemporanea, pensare al vuoto come distanza implica intravedere in esso la possibilità di costruire relazioni tra quanto appare estraneo e genericamente *"lontano"*.

La distanza del Moderno era strumento per costruire una nuova *idea di città*, oggi pensare al vuoto come distanza implica tenere ben presente quanto esso separa e quanto può riunificare, al progetto spetta il compito di dar forma alla generica distanza.

Nelle pagine a seguire si presenta parte del lavoro (rielaborato) svolto, all'interno del seminario *"La parola chiave"*, nell'ambito del secondo anno di dottorato. Di seguito sono sinteticamente riportati alcuni riferimenti teorici utili alla comprensione della trasformazione del concetto di vuoto dalla città moderna alla città contemporanea. Attraverso un sintetico apparato bibliografico si cerca di fissare in particolare tre momenti corrispondenti a tre variazioni del concetto di vuoto:

1 Il Vuoto è **contenuto**.

Opposizione vuoto/pieno: Isolato chiuso; Nella città si alternano il *bianco dello spazio esterno opposto al nero del costruito*.

2 Il Vuoto è **contenente**.

Inversione del rapporto tra quantità di costruito e vuoto: *Reverse city*. L'isolato si apre, lo spazio vuoto contiene *"volumi puri sotto la luce"*

5 E. Morin, *Le vie della complessità*, cit. in Paola Gregory, *Territori della complessità*, Testo&immagine, Torino, 2003, p. 14.

6 Porosità (fisica) *Proprietà generale dei corpi di essere forniti di spazi o distanze fra le molecole che li compongono.* (contr. Compattezza, densità) Dizionario Etimologico, Rusconi, Santarcangelo di R. (Rn), voce *porosità*.

3 Il Vuoto come “architettura della distanza”.

Il vuoto è lo spazio in-between (*tra contenuto e contenente*), *tra le cose*, a cui riattribuire ruoli e configurazioni.

Il caso studio di Piazzale Tecchio (Napoli) esposto nella terza parte della tesi può considerarsi come una sperimentazione di questo approccio progettuale. Si è tentato di risolvere “le opposizioni”, quelle tra il pieno e il vuoto, ma anche quelle che vedono contrapposti l’*idea di spazio* del progetto del Moderno a quello contemporaneo; si è cercato di interpretare lo spazio informe e ibrido di piazzale Tecchio e ricondurlo piuttosto ad una figura del vuoto, sintesi dei caratteri dominanti del paesaggio e composta da una concatenazione fluida di vuoti elementari intrecciati a quelli interni al costruito. Il vuoto di piazzale Tecchio si dilata, le tensioni lo orientano; e si comprime: gli elementi e le relazioni tra questi conferiscono allo spazio una “misura”. Si è lavorato su uno spazio interno alla città, indefinito se pur collocato nella città consolidata, cercando di pensare quel vuoto come uno spazio *contenente* e contemporaneamente *contenuto* in uno più ampio, quello dettato dalla geografia del paesaggio (urbano). Si rimanda pertanto alla terza parte della tesi per i necessari approfondimenti di quanto qui esposto sinteticamente.

1889

Camillo Sitte,
L'arte di costruire la città,
 Antonio Vallardi editore, Milano, 1953.

Spaventosamente povero di motivi artistici è divenuto l'urbanista di oggi. (...) non gli si concederà mai un soldo per elevare colonnati, portici, archi di trionfo, né per dare alle strade e alle piazze un'impronta artistica, giacché lo spazio, che dovrebbe essere di tutti i cittadini appartiene di fatto all'ingegnere e all'igienista. Noi tutti sentiamo in effetti quanto siano diverse le nostre attuali piazze uniformi dalle piazze antiche che ancor oggi ci commuovono. (...) Noi siamo profondamente colpiti dalle antiche piazze e ne apprezziamo il valore, ma non conosciamo più i mezzi con cui raggiungere nuovamente quei risultati perché abbiamo smarrito il legame tra la causa e l'effetto. (p. 88)

Come le piazze anche le vie moderne sono troppo aperte. Le brecce troppo numerose tagliate nei loro fianchi dalle vie trasversali rompono la linea delle facciate in una serie di blocchi isolati e sono la causa principale della mancanza di composizione di assieme. (p. 89)

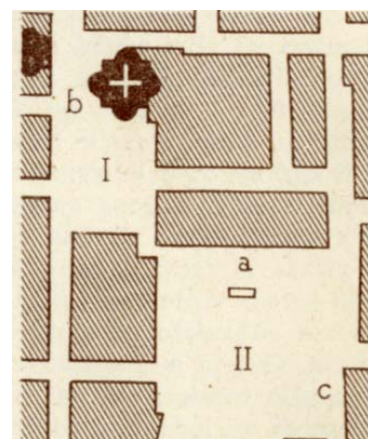
Queste considerazioni ci avvicinano al vero nocciolo della questione. Con gli attuali modi di costruire le città si capovolge addirittura il rapporto fra le superfici costruite e le superfici libere. In passato lo spazio libero (strade e piazze) era una composizione chiusa di forma ben commisurata a un determinato effetto; oggi sono i lotti fabbricativi ad essere ritagliati come figure regolari chiuse e quel che rimane è strada o piazza. (...) oggi tutti i reliquari irregolari della lottizzazione restano come piazze, giacché vale la regola principale che "una rete stradale deve innanzi tutto servire a comode planimetrie di case, per cui

Vuoto contenuto

Sitte, nel suo *Der Stadtebau*, raccoglie e ordina una serie di disegni schematici delle piante di alcune piazze storiche.

Sitte attraverso tali schemi propone una riflessione sulla natura spaziale delle piazze analizzate. In particolare esalta le qualità spaziali delle piazze storiche complesse e dalla forma irregolare, che ritiene superiori rispetto alla schematicità degli spazi aperti progettati secondo i dettami del Moderno.

Nei disegni il bianco del vuoto e il nero tratteggiato dei pieni sono nettamente contrapposti; non vi è alcuna forma di compenetrazione tra di loro. Il vuoto della città, dalla forma regolare o irregolare, è ancora interpretato come uno spazio contenuto.





Due pagine autografe del manoscritto di C. Sitte, *Der Stadtebau*.



gli incroci stradali ad angolo retto sono preferibili e più vantaggiosi. (p. 90)

Ma da quando il campo è dominato dal modello geometrico e dai blocchi delle case, l'arte non può che ammutolire. La modernizzazione di Gotha, di Darmstadt, di Dusseldorf, una parte del piano di Karlsruhe e di altre città ne sono esempi assai evidenti. Molti di questi piani d'ampliamento miravano fra l'altro a soddisfare le esigenze della circolazione; come queste esigenze siano state soddisfatte lo dimostrano le tante piazze e vie immense, vuote e deserte, in ben forte contrasto con la calca di folle negli stretti vicoli delle vecchie città: alla periferia delle città si aprono nuove larghissime strade, nelle quali non si svilupperà mai un'intensa circolazione, mentre i vecchi centri rimangono costretti e costipati e così rimarranno per molto tempo ancora. (p. 102)

1890

Joseph Stubben

L'urbanistica, manuale d'architettura, Darmstadt 1890,
in Giorgio Piccinato, *La costruzione dell'urbanistica*,
Officina Edizioni, Roma, 1974.

Cap. IX: l'estetica delle piazze pubbliche

Il compito più importante dell'urbanistica dal punto di vista artistico consiste nella disposizione e nella conformazione delle piazze pubbliche. Una soluzione felice di questo problema è condizione fondamentale per una forma della città soddisfacente. Ci sembra utile perciò raccogliere con ordine le notazioni sulle esigenze estetiche delle piazze pubbliche, espone in modo frammentario nel capitolo precedente, completando l'esposizione con un esame sistematico dei diversi criteri in materia artistica. Dopo un breve sguardo storico dobbiamo a que-

Il progetto della forma del vuoto garantisce il controllo dell'assetto formale complessivo della città: da qui lo scopo principale del manuale di urbanistica di Stubben. L'atteggiamento "nostalgico" di Sitte, appare superato negli scritti di Stubben; l'attenta rilettura dei vuoti della città storica è tutta orientata alla trasmissione di tecniche precise per la progettazione degli spazi vuoti della città moderna (piazze, strade, giardini, etc.) che non contraddicano la ricchezza e la bellezza degli spazi

sto fine esaminare i contorni della piazza, il rapporto tra forma e grandezza, il rapporto con gli edifici monumentali, la loro composizione, l'arredo, la distribuzione e la disposizione di quote di livello diverse. (p. 312)

Dimensione delle piazze

La dimensione di una piazza deve essere conforme allo scopo per cui verrà utilizzata e alla dimensione degli edifici situati nella piazza o nelle vicinanze (...) Secondo il Maertens teorie sostanzialmente, finora, mai contraddette sono:

- 1) Distanza dalla costruzione pari all'altezza "normativa", vale a dire un angolo di apertura visuale di circa 45°, adatto a cogliere i particolari dell'opera.
- 2) Distanza pari al doppio dell'altezza dell'edificio (angolo di apertura visuale di 27°) da indicare come misura ideale per cogliere l'intero edificio in un'unica immagine. Viceversa:
- 3) Distanza pari a tre volte l'altezza unisce l'immagine della costruzione e del contesto e confonde i particolari; infine:
- 4) Distanza pari a quattro o cinque volte l'altezza offre soprattutto un'immagine pittorica complessiva, nella quale la costruzione agisce essenzialmente come linea di contorno

Contorni

E' con un contorno che da una superficie libera e non edificata nasce una piazza. Finché il contorno è soltanto una linea in planimetria, un muro di recinzione, un tracciato di fondazione, esso non possiede ancora la qualità di parete architettonica, la piazza manca di volume, di architettura.

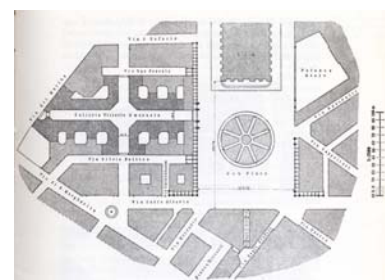
Misura degli accessi

Portici

Anche Stubben tuttavia pensa al vuoto come ad uno spazio contenuto; dare forma al vuoto implica prima di tutto definire i suoi contorni, che devono essere continui e quanto più possibile chiusi. I "contorni" tuttavia non solo "soltanto una linea in planimetria", ma affinché la piazza acquisisca il "volume", che consente di riconoscerla quale "architettura", si fissano i caratteri dei portici, dei portali, degli edifici, e di tutti gli elementi che costruiscono il volume della piazza.

Per garantire l'armonia dello spazio aperto si fissano in particolare le distanze, che possono intercorrere tra i pieni, in funzione delle loro altezze.

Il vuoto è ancora uno spazio chiuso, controllato, contenuto.



J. Stubben, *L'urbanistica, manuale d'architettura*, 1890.

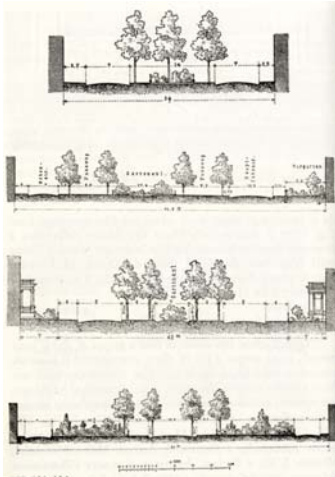
Portali, cancellate, balaustre

Imbocco stradale coperto

Disposizione simmetrica o pittoresca degli edifici.

Disposizione appianata di edifici

Analogia fra piazze e corti interne



J. Stubben, *L'urbanistica, manuale d'architettura*, 1890.

C) Forma e dimensione

Se lo scopo più importante di una piazza è proprio l'effetto spaziale, ci si deve attenere a uno schema di dimensioni tali da far apparire l'intero complesso come uno spazio omogeneo compreso tra le pareti degli edifici.(...) Una piazza non ha bisogno di regolarità in senso strettamente geometrico; altrettanto poco indispensabile è una rigorosa simmetria: è necessario però un equilibrio estetico, quindi occorre evitare che si creino deformazioni e anomalie. (p. 323)

1999

P. Viganò

La città elementare,

Skira, Milano, 1999.

L'ipotesi che avanzo è che nel corso del XX secolo siano riconoscibili un filone e una tradizione di riflessione sulla città che la concettualizzano nei termini di inversione, rispetto al passato, dei rapporti tra pieno e vuoto: nei termini cioè di Reverse city. Il ruolo dello spazio aperto, di uno spazio aperto non interno, appare di più difficile riconoscibilità laddove i modi abitativi e i materiali impiegati appartengono a forme insediative contraddistinte dalla bassa densità, laddove cioè lo spazio aperto possa considerarsi, in modo inverso a quanto accadeva nella città d'ancien regime, elemento pervasivo che da spazio contenuto si trasforma in spazio contenente: da space occupier a space definer. (p. 12)

1995

Bruno Fortier

La città inversa

in Marco Gaiani (a cura di), *La città senza fine*, Alinea Editrice, Firenze, 1995.

Il Movimento Moderno è caratterizzato dall'abbandono della cultura della modificazione e, come la città si trasforma nel sogno di una "città senza agglomerazione", lo spazio inverso diventa dispersione, distanziamento, vuoto, sui quali non è più possibile trasporre letteralmente ciò che ha fatto il XIX secolo per modernizzare la città, in quanto i modelli ideali della densità e soprattutto dell'ordinamento regolare non sono più operanti. (p. 321)

1933

Le Corbusier

La carta di Atene

Edizioni comunità 1960.

12 Le costruzioni cittadine destinate ad abitazione sono distribuite nell'area cittadina in contrasto con le necessità igieniche. Primo dovere dell'urbanistica è di consentire ai bisogni fondamentali degli uomini. La salute di ciascuno dipende in gran parte dal suo sot-tomettersi alle "condizioni naturali".

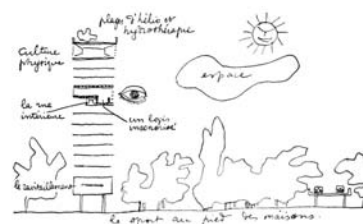
Il sole che presiede ad ogni fenomeno di crescita dovrebbe penetrare in ogni alloggio ed espandervi i suoi raggi senza i quali la vita appassisce. L'aria, la cui qualità garantita dalla presenza degli alberi, dovrebbe essere pura, liberata dalle polveri inerti come dai gas nocivi. Infine lo spazio dovrebbe essere largamente distribuito. Non si dimentichi che la sensazione di spazio è d'ordine psico-fisiologico e

Vuoto contenente.

Con il Moderno si assiste alla inversione del rapporto tra vuoto e pieno.

L'isolato si apre, il vuoto è uno spazio aperto, privato del suo valore di "internità", diviene principalmente contenente. Il Vuoto è lo spazio "illimitato", "infinito" (della dislocazione) scandito dagli edifici del Moderno.

Il vuoto è lo spazio dominato dalla luce, dall'aria, dal verde. La città si naturalizza, la campagna si artificializza e il vuoto diviene il materiale attraverso cui avviene la "contaminazione". L'architettura dei pieni capta, ritaglia sottrae porzioni di spazio, al vuoto "infinito" che è al di fuori.



Le Corbusier, Unité d'habitation a Marsiglia.



Le Corbusier, Urbanizzazione alveolare degli “immeubles-villas”.

Gli edifici del Moderno si alimentano di quel vuoto, lo catturano” e lo trasformano negli elementi dell’architettura; il vuoto diviene ombra sulle facciate, profondità nelle logge, sole sui tetti giardino. Il vuoto esterno diviene superficie libera, il “plateau” su cui gli edifici, sollevati su pilotis, si dispongono nel rispetto della “distanza”, in grado di garantire sufficiente “aria, verde, luce e sole”.

che l’angustia delle strade e dei cortili crea un’atmosfera che è tanto malsana per il corpo quanto è deprimente per lo spirito. Il 4 congresso C.I.A.M., tenuto ad Atene, ha fissato questo postulato: il sole, il verde, lo spazio sono i tre elementi principali dell’urbanistica.

29 Gli alti edifici posti a grande distanza l’uno dall’altro devono lasciar libero il terreno per ampie aree verdi.

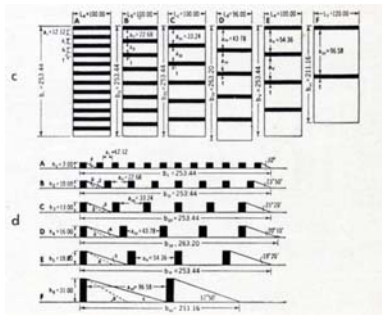
Bisogna però che queste costruzioni siano poste a grande distanza l’una dall’altra altrimenti la loro altezza, lungi dal costituire un miglioramento, non fa che rendere più grave la situazione già esistente; e nelle città delle due Americhe si è fatto appunto questo grave errore.(...).Decidere come il suolo sarà occupato, stabilire il rapporto tra superficie edificata e superficie lasciata libera o “a verde”, suddividere il terreno occorrente per gli alloggi privati e per i loro diversi prolungamenti, fissare alla città un’area che per un dato periodo non potrà esser superata, tutto ciò costituisce quell’importante compito che è affidato all’autorità: la promulgazione del piano regolatore.

1955

Walter Gropius

in Winfried Nerdinger, Dal “gioco delle costruzioni” alla “città cooperativa”

«Rassegna» n° 15, 1983.



W. Gropius, diagrammi per l’esposizione solare degli edifici in rapporto all’altezza

La forma “urbana” delle case alte residenziali, che Gropius contrappone alla costruzione di case basse distribuite nel territorio si collega alla grande utopia di una nuova fusione tra città e campagna, uno dei più sentiti problemi sociali del XIX secolo. (p. 62)

Dammerstock, dopo la Siedlungen di Berlino e Francoforte, offriva non

soltanto una mescolanza di tipi di piante e di strutture, ma anche la prima coerente trasposizione nella realtà dei motivi dominanti "aria, luce, verde, sole" del Neues Bauen. (...) da un punto di vista ideologico l'uomo necessita per abitare principalmente di aria e luce, mentre gli è sufficiente uno spazio ristretto. (p. 60).

1955

Walter Gropius

Architettura integrata

Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1959.

I fattori essenziali per una vita salubre sono, oltre a nutrimento e calore adeguati, la luce, l'aria e lo spazio. (...) Blocchi di appartamenti multipiano responsabilmente progettati, situati su ampie distese di verde con largo spazio fra l'uno e l'altro, sono certamente in grado di soddisfare tutte le esigenze di luce, d'aria e di spazio libero, offrendo contemporaneamente al cittadino una serie di altri vantaggi.

Il carattere dei quartieri metropolitani di abitazione, per la sistemazione di larghe masse di lavoratori intorno ad un nucleo cittadino concentrato, determina la necessità di percorsi brevi, il che implica l'uso di costruzioni multipiani per ridurre le distanze orizzontali. (p. 144)

In un blocco di appartamenti alto dieci o dodici piani, perfino chi occupa il pianterreno può vedere il cielo. Anziché strisce di prato larghe solo venti metri, superfici verdi alberate di fronte alla finestra larghe cento metri, che valgano sia a purificare l'aria, sia a offrire campi di gioco ai bambini.

Qui la natura penetra nella città e offre al cittadino nuovi piacevoli vantaggi.

Gli estremi della città e della campagna devono essere conciliati

I rapporti tra gli edifici vengono misurati in termini di distanze; ma si è lontani dall'impoverimento che questo termine acquisirà durante le espansioni incontrollate delle periferie della città. Il vuoto misurato da "giuste distanze" è occupato da superfici verdi alberate che decongestionano la città riavvicinando l'uomo ad una condizione di maggiore naturalità. Gropius parla del paesaggio come di una grande composizione in cui gli edifici, (i pieni) le infrastrutture, i ponti come anche gli elementi naturali, (le colline) contribuiscono, in uguale misura a dare forma allo spazio vuoto.



W. Gropius, casa alta, 1930.

facendo uso di tutte le nostre risorse tecniche e rendendo verde tutto lo spazio disponibile sul suolo e sui tetti, affinché la natura possa essere un'esperienza quotidiana. (p. 157)

Il paesaggio che ci circonda è un'ampia composizione spaziale, costituita di pieni e di vuoti. I volumi possono essere edifici, o ponti, o alberi, o colline. Ogni tratto visibile esistente, naturale o fatto dall'uomo, conta nell'effetto visivo di questa grande composizione. (p. 209)

1957

Ludovico Quaroni

La politica del quartiere

in Fabrizio Spirito, *I termini del progetto urbano*,

Officina Edizioni, Roma, 1993.

Il vuoto non viene più considerato come lo spazio contenuto tra i pieni; le "moderne" piazze cercano di misurarsi con il paesaggio geografico; lo spazio vuoto è interno senza essere chiuso e bloccato.

C'era, nell'idea di quartiere organico, l'idea di un rapporto più diretto e cosciente fra l'ambiente e l'uomo(...), il bisogno di un ordine maggiore nella espansione delle città(...)una nuova più ampia e varia visione spaziale, dalla prospettiva statica d'un ambiente chiuso a quella dinamica d'un ambiente aperto.

2005

Bernardo Secchi

La città del ventesimo secolo

Editori Laterza, Bari 2005.

La radicale inversione del rapporto tra pieno e vuoto è per Secchi all'origine della sostanziale modifica "dell'immagine della città". del ventesimo secolo.

La costruzione di vasti programmi di edilizia sociale fra le due guerre dà però luogo in Europa anche ad esperienze più radicali. Alla ricerca di un ordine spaziale ove la modernità e un nuovo ordine sociale si rappresentino più chiaramente, esse compiono tre operazioni fon-

damentali (Panerai, Castex, Depaule, 1977) aprono l'isolato sino a dissolverlo in un insieme di oggetti fra loro separati e organizzati da differenti principi; eliminano la "strada corridoio", l'idea stessa che lo spazio aperto, solitamente pubblico, sia una sorta di controforma di quello edificato; modificano in fine in modo sostanziale i rapporti tra spazio coperto dagli edifici e spazio libero. Chi osservi una pianta delle parti di città costruite nel ventesimo secolo e la confronti (...) con quella delle parti costruite nei secoli precedenti, chi pratichi la città europea del ventesimo secolo confrontandola con quella dei secoli precedenti, riconosce questi tre punti come i maggiori responsabili della modifica dell'immagine della città. (p. 29)

1960

Lewis Mumford

cit. in *Un'urbanistica di spazi aperti*, Bernardo Secchi, Casabella 597- 598.

Durante l'ultima generazione la nostra concezione dello spazio aperto e delle sue relazioni con il contesto urbano e regionale è cambiata (...) abbiamo imparato che gli spazi aperti svolgono un'importante funzione sociale (...).

Nei suburbi che sono cresciuti tanto rapidamente attorno ai centri urbani, gli edifici stanno, idealmente, come strutture liberamente disposte nel contesto di un parco. (p. 5)

1967

Ludovico Quaroni

La torre di Babele

Marsilio editori, 1967.

La radicale trasformazione di cui parla Secchi è indubbiamente una conseguenza della notevole espansione delle città nel periodo post-bellico.

Nelle espansioni delle periferie delle città europee si è assistito ad un impoverimento dei principi del Moderno.

I vuoti tra gli edifici sono diventati spazi privi di qualsiasi "misura" architettonica.

Il vuoto è diventato una distanza generica perché privata di qualsiasi significativa "ragione".

La distanza perde significato, non è verde, non è strumento per garantire luce e aria, diviene *terrain vague*

La città sembra aver perso il “chiaro disegno” che contraddistingueva la città della storia. Gli spazi vuoti all’interno dei planivolumetrici non hanno alcuna qualità architettonica, sono il risultato di “disegni astratti”, in base ai quali si collocano edifici dalle tipologie edilizie più comuni, senza pensare alla natura dello spazio che li separa. Il vuoto esterno non è più materiale di progetto.

La città storica ha un chiaro disegno; ha una struttura.(...) La parte corrispondente agli sviluppi più recenti è addirittura il caos: quartieri disegnati con un certo impegno, solo planivolumetrico, sorgono qua e là in mezzo alla campagna, dove contemporaneamente, come colture di bacilli ma senza la naturale armonia che vediamo in queste, seguitano ad esser costruite case isolate indipendenti da un tracciato viario.(...)

Ma le conseguenze del tracciato viario sono altre, e sono due. La prima è che gli urbanisti pensano che col planivolumetrico sia risolto il problema della città, per cui chiedono in ogni caso Piani particolareggiati planivolumetrici, che verranno fatti come solo è possibile farli, disegnando un pattern, un disegno astratto risultante dalla giustapposizione puramente grafica, senza la minima idea di spazio, delle più comuni fra le tipologie edilizie – case in linea, torri, case a schiera, “trame”, etc..

I planivolumetrici sono composti, cioè, non già globalmente, desumendo tipi e spazi e superfici e vegetazione da un’unica idea, del quartiere o della città (...), ma col distacco e l’indifferenza di chi mette insieme dei volumi che poi dovrebbero diventare “architettura” nelle mani di qualcun altro. (p. 60)

2003

Bernardo Secchi

Prima lezione di urbanistica,

Editori Laterza, Bari 2003.

Anche la rottura più violenta e radicale non recide mai tutti i fili che legano il dopo al prima, ma spesso diviene difficile, se si cerca la precisione, dire cosa distingue e cosa lega tra loro il prima e il dopo. Dire, per esempio e correndo qualche rischio, a cosa ci si riferisce

quando si parla della città moderna e a cosa quando si parla di un tempo e di una città contemporanei; cosa sia mutato e cosa sia stato conservato. Entro una concezione della storia, perlomeno di quella della città e del territorio, come processo di selezione cumulativa ove il presente è l'esito del deposito di un'estesa serie di pratiche che hanno portato a distruggere, modificare, conservare o costruire ex novo qualcosa che prima neppure poteva essere immaginato, i passaggi da un'epoca all'altra, per esempio dalla città moderna a quella contemporanea, non sono mai improvvisi; ogni forma evoluta contiene al proprio interno tracce della forma precedente.

1984

Vittorio Gregotti

Modificazione,

in «Casabella» n° 498/499.

Il sistema della città trova i suoi punti di riferimento proprio nei vuoti urbani (...).

Come dice giustamente Colin Rowe, è la dialettica tra il modello del foro e quello dell'Acropoli che costruisce la forma della città, e se il "pochè" della pianta dell'edificio ci aiuta a riconoscere la stabilità e l'invenzione del tipo, basta cambiare campo percettivo che esso diventa matrice di lettura del contesto. (p. 6)

Modificazione vuol dire appunto la ricerca di un metodo di progettazione diverso, solo per alcuni versi opposto a quello passato, nel quale l'attenzione sia posta primariamente al problema del senso, delle relazioni cioè con quanto appartiene al contesto (...) Ad un livello più specifico vuol dire costruire piani "a grana più fine".(...)

Ancora nello specifico vuol dire abbondare le grandi campiture sulle mappe, i grandi segni architettonici e infrastrutturali sul territorio, agire

Ed oggi? Nello spazio della città contemporanea, quale il vuoto con cui bisogna misurarsi? Il passaggio dalla città moderna a quella contemporanea è segnato dalla necessità di ripensare alcuni "luoghi" della città.

Bisogna ricercare nello spazio informe del presente le tracce delle forme precedenti da cui ripartire per ricostruire. La modificazione dell'esistente è la principale occasione di progetto.

Bisogna agire sulle parti malleabili della città e stabilire nuove legature.

Lo spazio vuoto nel progetto di "modificazione" diviene il materiale della città, su cui agire per costruire nuove relazioni.

I vuoti su cui intervenire sono le grandi superfici delle aree industriali dismesse, ma anche aree vuote, frammenti, spazi interstiziali all'interno della città consolidata. Bisogna riconoscere e ricostruire la "misura" di quei vuoti considerandoli parte di più ampi sistemi di relazione tra elementi e parti della città. Al continuum urbano soggiace una trama di spazi vuoti che, connessi, possono ridare senso a parti consistenti del paesaggio urbano.

Il progetto del vuoto è opportunità irrinunciabile per una nuova attribuzione di significati. Secchi evidenzia la necessità di superare l'idea di spazio aperto "concluso se non intercluso", ma anche quella della indeterminatezza della conquista priva di forma di territori sempre più ampi. Come pensare dunque il progetto del vuoto della città? Indagare le possibilità del vuoto per la costruzione di nuove relazioni tra i materiali frammentari nello spazio anisotropo e disomogeneo della dispersione. Il vuoto è concreto, allora quali le sue forme? Quali le "figure", composizioni postmoderne di pieni, vuoti, relazioni (misure e posizioni) per riconoscere il senso dei luoghi?

Il dibattito sulla città vede però contrapposta, alla interpretazione dello spazio vuoto della città come occasione per costruire relazioni tra materiali diversi, l'idea che lo spazio pubblico esterno agli edifici abbia perso ogni capacità di rappresentare la collettività. Koolhaas ne professa la crisi irreversibile.

sulle aree intermedie, sugli interstizi, sulle sconnessioni tra le parti "dure", reinterpretare le parti "malleabili"; stabilire nuove legature. (p. 13)

Il consolidamento della città attraverso spazi urbani concepiti quali interni accetta sì la varietà delle condizioni, ma non accetta la varietà delle risposte possibili.

(...) E' invece oggi necessario lavorare sulla differenza significativa, cercare la soluzione del caso specifico, ritrovando nelle leggi della costruzione del luogo i principali materiali da confrontare con l'avanzamento disciplinare, e solo attraverso di essi proporre i frammenti dell'ipotesi. (p. 4)

2004

Rem Koolhaas

cit in H. Stimmann, *Dopo le utopie dell'epoca moderna. Sperimentazioni sul modello della città europea: l'esempio del centro di Berlino*,
in «Area» n° 70, 2004.

(...) lo spazio pubblico è morto...la strada è divenuta residuale, un mezzo puramente organizzativo, un mero segmento in un'area metropolitana collegata

2003

Paola Gregory

Territori della complessità,
Testo&immagine, Roma, 2003.

Tracciati e tessuti, spazi e luoghi, ambienti e contesti, eventi, flussi e processi vengono interiorizzati nel manufatto come memoria genetica: un sottofondo nascosto che ne alimenta la composizione (...).

2005

Yannis Tsiomis

L'aporia dell'architetto: la qualità dello spazio nella città contemporanea.

in M. Marcelloni (a cura di), *Questioni della città contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 2005.

Gli edifici assorbono al proprio interno la complessità urbana degli spazi aperti.

Centri commerciali, centri culturali, musei, fiere internazionali varie, ma anche grandi biblioteche, imitano la struttura delle città senza essere "città", o senza far parte della città. Ma ci sono anche interi pezzi di città, (ad esempio Euralille in Francia, il complesso intorno alla nuova Potsdamer Platz a Berlino, ecc.) che seguono la strada contraria: compongono insieme più o meno "autoreferenziali", in cui lo "spazio pubblico", o piuttosto lo spazio del pubblico, viene interiorizzato, rinchiuso, ed in cui il contenitore esterno "neutro" presenta il suo volto all'ex mondo dello spazio pubblico. (p. 121)

1999

Paola Viganò

La città elementare,

Skira, Milano, 1999.

La Viganò continua invece a riconoscere al vuoto un potere (ri)strutturante.

Non viene negata la discontinuità della realtà metropolitana contemporanea, ma si riconosce ancora il vuoto come una materia progettabile in grado ancora come in passato di strutturare la forma della città.

Cogliere le potenzialità di questa inversione prodottasi nella città con-

temporanea e nella riflessione sui territori contemporanei implica l'uscita da alcune delle figure della città e dell'urbanistica tradizionali in particolare dalla più importante di esse, la figura della continuità dello spazio edificato e dall'idea di forma conclusa versus dispositivi aperti, regole del gioco.” (p. 149)

(...) assumere un punto di vista inverso: il vuoto, come inizio della riflessione progettuale. Da un lato riconosciamo una città composta di elementi finiti, di oggetti distanti l'uno dall'altro, separati da una materia diversa, ma progettabile; dall'altro, le modalità di costruzione di una città ampia e distesa introducono nuove proporzioni tra pieni e vuoti, nuove misure e nuove distanze.

Il vuoto diventa elemento strutturale e strutturante della forma della città e del territorio. (p. 148)

1995

Stefano Boeri, Mirko Zardini, Cino Zucchi

La città contemporanea: i materiali

in Il centro altrove, Electa, Milano, 1995.

La città contemporanea si presenta oggi come paesaggio naturale e insieme artificiale: il valore simbolico non sta negli edifici, ma nello spazio, nel vuoto, nella distanza, nel nuovo sistema di relazioni.

1999

Franco Purini

Il vuoto concreto,

in F. Purini, La città uguale

Il Poligrafo, Padova, 2005.

Vuoto “architettura della distanza”

La materia-vuoto è per Purini misurabile, attiva, mobile e metamorfica.

Nella città contemporanea può e deve prodursi una “economia creativa della distanza”.

(...) il vuoto è anche l'emblema concettuale di ogni possibilità(...) Il vuoto è concreto e reale e sull'horror vacui, ovvero sulla vertigine concettuale che produce, può determinarsi un'economia creativa della distanza, invece che un'iperbole della congestione formale; il vuoto è un'entità autonoma che si è affiancata al suo antipolo dialettico- pieno- conquistando una propria indipendente operabilità teorica che a sua volta, però, sembra richiedere un altro antipolo logico, per ora sconosciuto. Il vuoto inoltre non è qualcosa privo di segni, ovvero la rappresentazione del nulla. Al contrario il vuoto si presenta come un campo screziato, discontinuo o, più propriamente, come un corpo, corpo dotato di una sua materialità costruita per sottrazioni e per negazioni. Il vuoto è dunque misurabile e attivo, mobile e metamorfico.

2003

Manuel Gausa,

dizionario "the metapolis dictionary of advanced architecture", voce in between,

Actar, Barcellona, 2003.

In architettura, il "tra" centra il suo interesse su ciò che sta in mezzo- l'architettura della relazione e della tangenza(...) E' un'architettura senza limiti, senza proporzioni, opera della fenomenologia del paesaggio, ma anche architettura della congiunzione.(...) E' la risposta ideale per un progetto contaminato dall'ambiente circostante. Esso ha origine là dove le condizioni non sono precise, ma ambigue, confuse, ibride, incerte. (...) Il "between" non è necessariamente uno spazio residuale, ma può essere uno spazio sostanziale (...) Di interesse è infatti questa capacità di "guarnizione" del vuoto interstiziale implicito in queste configurazioni irregolari. Questo ritmo possibile tra ciò che

Questo implica il riconoscere come architettura o architettura latente, lo spazio "in between" per il quale pensare attraverso "una economia creativa della distanza" nuovi ruoli, forme e significati urbani.

Lo spazio vuoto non può più evidentemente essere pensato come opposto al pieno.

L'in-between non separa ma unisce, il vuoto che sta "tra", in mezzo, fra, può essere interpretato come "architettura della distanza". Distanza non sta per separazione ma indica la relazione in grado di tenere insieme "cose" diverse.

Il vuoto "tra" può essere interpretato come un sistema continuo che unisce e tiene insieme le differenze.

è occupato, trascurato, legato: pieni, vuoti, relazioni (...)
Il vuoto non separa ma unisce. (p. 334)

2003

Paola Gregory

Territori della complessità,

Testo&immagine, Roma, 2003.

In mezzo, fra, entre deux, l'in-between costituisce il correlato degli strati, lo spazio intermedio, dell'interstizio, dell'intervallo: "Il solo modo" scrive Deleuze, "per uscire dal dualismo, essere-tra, passare-tra, il risvolto naturale dell'essere come divenire e molteplicità. E poiché l'apertura s'inserisce fra le differenze, l'in-between, essendo il termine medio fra i due, è il segno dello spazio che si oppone alla rigida polarità delle opposizioni, lo spazio che apre e smuove l'autodefinizione dei termini propria di una dialettica binaria, lo spazio che contemporaneamente "separa" e "tende verso".

(...) Esaltando le capacità di connessione e interazione sui valori di definizione formale e operando sullo spazio "di mezzo" fisico e concettuale, l'in-between suggerisce di nuovo lo sfociamento dei confini e la liberazione delle interpretazioni, (...) il vuoto che si apre "fra" le cose è un vuoto che tende fra le cose, creando forze e movimento. Non un "nulla", quindi, piuttosto il luogo della latenza e del divenire, delle trasformazioni delle identità che lo costituiscono, del movimento dei corpi che appartengono allo spazio e che lo creano, delle attività e delle aspirazioni. (p. 33)

Alla visione meccanicistica del mondo, concentrata su un ordine oggettivo e causale di una moltitudine di oggetti subentra una concezione "organica, olistica ed ecologica" o, più propriamente, "sistemi-

La figura attraverso cui si può reinterpretare il vuoto tende a ricomporre tutto quanto si affaccia su di esso genericamente, attribuendo nuovi significati alle generiche distanze. La figura finalizzata a ricomporre vuoti informi e generici può divenire il mezzo per ricostruire l'architettura dei luoghi della città. Nella figura di progetto, il vuoto può essere pensato, non più semplicemente come contenuto o contenente, ma come un materiale autonomo, che costruisce il luogo delle relazioni urbane.

ca" nel senso di teoria generale dei sistemi: essa insiste su rapporti anziché su entità isolate e percepisce questi rapporti in termini di integrazioni dinamiche. Il pensiero sistemico, chiarisce Fritjof Capra (1990), è un pensiero di processo; la forma viene associata al processo, l'interrelazione all'interazione e gli opposti unificati attraverso l'oscillazione. (p. 11)

Parte seconda. Conoscere il vuoto



Parte seconda. Conoscere il vuoto

Nel corso della storia il vuoto urbano ha assunto differenti significati e ruoli e soprattutto differenti configurazioni formali. Nella città contemporanea però oltre ai vuoti architettonici, misurati e chiari della città della storia, siano essi strade piazze esedre viali o parchi, ritroviamo anche tutta una serie di spazi vuoti irrisolti, informi, generici. La tesi guarda anche a questi vuoti come possibili materiali della composizione urbana e si interroga sugli strumenti del progetto da utilizzare per ricostruirne una forma, per individuarne la figura. Se nella prima parte della tesi, “(Ri)conoscere il vuoto”, si è guardato ai vuoti morfologicamente definiti cercando di riconoscere nella loro forma l’idea di città di cui erano espressioni, in questa seconda parte “Conoscere il vuoto”, invece si guarda ai vuoti generici e informi che nella città contemporanea prevalgono e necessitano di una riconfigurazione; per loro si parla di “conoscenza” perché l’intrinseco potenziale del vuoto va indagato puntualmente: è come se ci si trovasse di fronte alla necessità di ripensare il vuoto, come materiale urbano, in maniera autonoma. Si cerca di dare una definizione del vuoto come materiale, che rimanda contemporaneamente al concetto di “inversione” e di “assenza”. Attraverso una rapida digressione dai temi dell’urbano e alcune riflessioni su questioni più inerenti la composizione architettonica si giunge a porre l’attenzione sul valore tettonico del vuoto e sulla autonomia che ad esso può essere riconosciuta nel processo compositivo.

Nella città il vuoto informe va ripensato riconoscendo la sua autonomia nel processo di riconfigurazione. Preesistono al progetto gli elementi (del costruito) che possono ridare forma e significato al vuoto ma sembrano semplicemente “accostati paratatticamente e muti”(Secchi). Il progetto del vuoto può ristabilire relazioni interrotte e consentire alle cose di dialogare. Il vuoto che “sta tra le cose” genericamente, può ridare senso alle cose se ne si progetta la forma, se ne si comprende il ruolo urbano nella contemporaneità. Il vuoto quindi viene interpretato come una “distanza” tra cose che può e deve divenire “interessante”, riprendendo il concetto di Solà Moralès. Questa distanza, per divenire interessante, deve assumere ruoli urbani e nuove configurazioni formali; di queste ultime si indagano in particolare le relazioni sintagmatiche nell’ambito del paragrafo “Ruoli urbani e idea organizzativa della forma”.

2.1 Il vuoto: materiale della composizione

Vuoto: assenza e inversione

Il significato etimologico del termine vuoto ha una doppia derivazione. Le due accezioni vanno intrecciate e connesse per comprendere il significato che il termine può assumere in ambito architettonico: Vuoto deriva dal lat. *vacitus* _ *vacere* _ *vacare*, essere vuoto, quindi rimanda al concetto di **Assenza**;

Vuoto deriva dalla voce italiana *voito* _ variante di *volto* _ che vuol dire rovesciato, in questo caso si rimanda al concetto di **Inversione**, quindi il vuoto presupporrebbe, per la sua esistenza, la presenza di "altro" da sé, di un antipolo : il costruito

*La figura del vuoto è figura limite dell'architettura in quanto la sua centralità risiede nella negazione della materialità che è carattere precipuo dell'oggetto architettonico. Nel binomio architettura-assenza il rapporto tra due termini antitetici – il termine architettura come valore architettonico racchiude il concetto di presenza mentre il termine assenza racchiude il concetto di sparizione della presenza – può essere inteso come un ossimoro, ossia come un rapporto fra opposti che genera nuovi e inaspettati significati.*¹

1 M. P. Arredi, op. cit., p. 171.

Il vuoto in fisica sta ad indicare lo spazio infinito non occupato dalla materia. I buchi neri invece non sono un vuoto, hanno una memoria e quindi informazioni.

In architettura non esiste il vuoto come spazio infinito indifferenziato, ma al pari della materia costruita il vuoto ha forma struttura e significati.

*Il vuoto è un'entità autonoma che si è affiancata al suo antipolo dialettico - il pieno - conquistando una propria indipendente operabilità teorica che a sua volta, però, sembra richiedere un altro antipolo logico, per ora sconosciuto. Il vuoto inoltre non è qualcosa privo di segni, ovvero la rappresentazione del nulla. Al contrario il vuoto si presenta come un campo screziato, discontinuo o, più propriamente, come un corpo, corpo dotato di una sua materialità costruita per sottrazioni e per negazioni. Il vuoto è dunque misurabile e attivo, mobile e metamorfico.*²

2 F.Purini, *La città uguale*, cit., p. 289.

Inversione

vuoto_volume

(da Voito)

*Non essere è più che essere, è
in un certo modo, essere tutto*
(L. Borges)

Una magia, un'iperbole, un paradosso (...) che trasforma il negativo in positivo, il vuoto in solido, l'interno in esterno, la cavità in plasticità.

L'aggettivazione dell'architettura attraverso il calco dello spazio vuoto (...) mette in risalto, attraverso la concretizzazione dell'invisibile, la condensazione dei segni della storia....

Gli oggetti sembrano assorbiti dallo spazio, lasciando una traccia della loro presenza e della loro esistenza nel calco del vuoto che li avvolge.³

M. Codognato, *Esistenza ritrovata*, in M. Codognato, (a cura di) Whiteread, Electa, Napoli, 2007, pp. 114-115.



House, 1993



Senza titolo, 2001-2001

L'artista inglese Rachel Whiteread in numerose sue sperimentazioni lavora sul concetto di inversione, sulla "solidificazione" dello spazio vuoto immateriale e fluido. Nei lavori della Whiteread, il vuoto è l'opposto del pieno, il suo calco, il suo rovescio. Nella sequenza delle Houses, il vuoto interno delle case, distrutte, è la memoria della loro presenza.

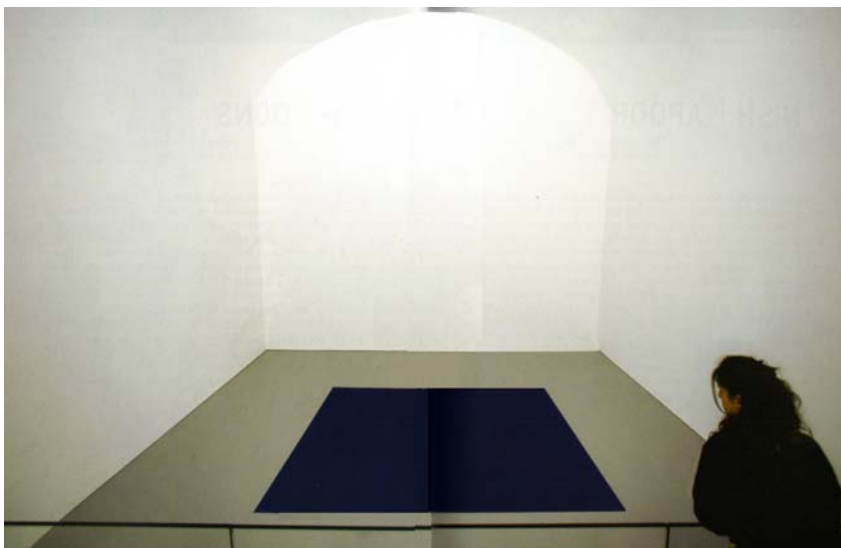
I calchi delle Houses rendono materico l'invisibile. Lo spazio interno si solidifica, l'involucro pieno si disintegra.

Monument, 2001



A. Kiefer, fotografie tratte da E. Cicelyn e M. Codognato, *Anselm Kiefer*, Electa, Napoli, 2004.

L'opera di A. Kapoor, esposta al MADRE (Museo di Arte Contemporanea Napoli) trasmette una "tensione" fondata sulla impossibilità di distinguere il pieno dal vuoto. Si osserva l'opera, ci si interroga: si è di fronte ad una cavità nera, di cui non si comprende la profondità o piuttosto ad una superficie dallo spessore impercettibile? In questa doppiezza, in questa ambiguità della percezione risiede il significato, del presunto pieno o del presunto vuoto.



A. Kapoor, *Dark Brother*, 2005.

Luce ed ombra, negativo e positivo, maschile e femminile, materiale ed immateriale, interno ed esterno, **pieno e vuoto**, concavo e convesso, lucido e opaco, liscio e ruvido, naturale ed artificiale, rigido e morbido, solido e liquido, **attivo e inerte...**



Assenza

vuoto a volume
zero

(da Vacitus)

E' difficile riconoscere un gatto nero in una stanza buia, soprattutto quando il gatto non c'è. Il gatto scompare lentamente dalla coda. Il suo sorriso resta qualche attimo in più rispetto al corpo. Alice dice: "Ho visto tanti gatti senza sorriso, ma mai un sorriso senza il gatto."³

Ribaltando una concezione consolidata secondo la quale il vuoto come sparizione di materia – a differenza del vuoto come invaso spaziale – è privo di connotazioni positive, **il vuoto** come sottrazione viene assunto nelle figure di assenza come forma di progetto, come presenza o **entità positiva** intorno alla quale costruire i significati dell'azione architettonica. La forma vuota è immagine ancor più della forma della materia, **è assenza** perseguita come **forma significativa**, mentre attraverso il vuoto lo sguardo dell'osservatore viene condotto nella profondità dell'oggetto o attraverso l'oggetto.⁴



Exposition du vide



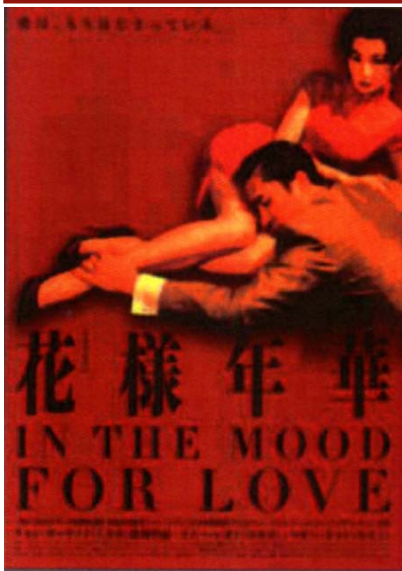
Yves Klein nella sua opera "Exposition du vide" mette in scena il vuoto; Il visitatore si aggira nella stanze bianche e vuote della galleria parigina, l'assenza di ogni oggetto, colore, odore, fa riaffiorare le immagini sovrapposte nella memoria; lo sguardo ritrova il ricordo del violento blu delle opere esposte all'esterno, al di fuori della galleria nello spazio rumoroso della città.

³ L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, A. Mondadori, Milano, 1987.

⁴ M. P. Arredi, op. cit., p. 168

L'assenza è più acuta presenza

A. Bertolucci



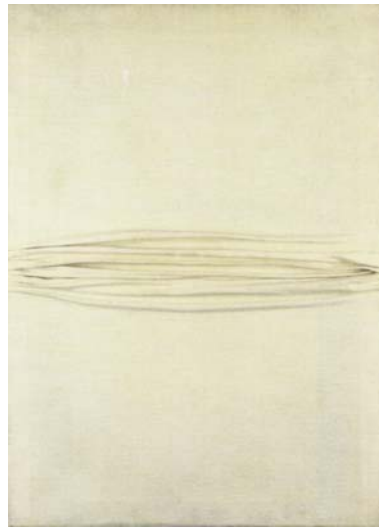
La retorica del *silenzio*

In the mood for Love

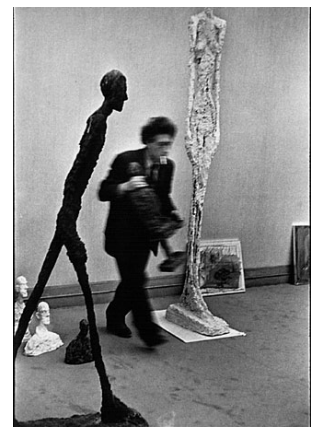
Wong kar-wai racconta di una *silenziosa* storia d'amore. Due sconosciuti si incontrano nei loro silenzi, nel non detto, nel celato. Quanto riesce a trasparire attraverso la descrizione della assenza?

Quanto è trasmissibile attraverso il loro *silenzioso* linguaggio?

L' autodeterminazione del *nulla*



P. Manzoni, Achrome.



H. C. Bresson, Alberto Giacometti, 1961.

La "tettonicità" del vuoto

5 L. Prestinzenza Puglisi, *Lo spazio*, http://architettura.supereva.com/seminario/prestinzenza/prestinzenza_02.htm.

Ma che cosa è il vuoto? (...) In architettura noi non pensiamo al vuoto assoluto e cioè alla negazione filosofica del pieno, (...) ⁵

Leggere i vuoti dell'architettura, quelli interni agli edifici e quelli esterni della città, implica indagare le qualità spaziali dell'architettura.

Zevi che guarda San Pietro.....

Bruno Zevi in *Saper vedere l'architettura* riporta una sequenza di piante della basilica di San Pietro del Michelangelo; sono tutte elaborazioni differenti, attraverso le quali si cerca di descrivere la spazialità interna; (...) *Il metodo di rappresentazione degli edifici che troviamo applicato (...) si avvale di piante, elevati e spaccati o sezioni, fotografie. (...) Singolarmente e nel loro insieme, questi sono mezzi incapaci di rappresentare compiutamente lo spazio architettonico. ⁶*

La basilica potrebbe essere letta ragionando sulla continuità e interruzione tra spazio interno ed esterno; ma Michelangelo non ha concepito prima l'interno della Basilica e poi l'esterno, staccatamente: egli ha concepito tutto l'organismo di S. Pietro simultaneamente, e se è vero che la visione dello spazio interno esclude quella dello spazio esterno, è anche vero che esiste la "quarta dimensione", il tempo dei successivi punti di vista (...) ⁷

Si potrebbe leggere lo spazio della basilica concentrandosi solo sullo spazio interno, evidenziando tutto il vuoto interno in maniera indifferenziata ma sarebbe accettabile se l'altezza della basilica fosse tutta uguale; ma dato che i dislivelli sono accentuatissimi e di decisiva importanza nel valore spaziale dell'edificio, bisogna tentare, anche in pianta, di proiettarne le forme. ⁸

Si può leggere come predominante la "forma a croce", la cupola centrale, il percorso centrale o l'insieme delle quattro cupole e delle volte: ognuna di queste interpretazioni esprime un elemento reale dello spazio voluto da Michelangelo. ⁹

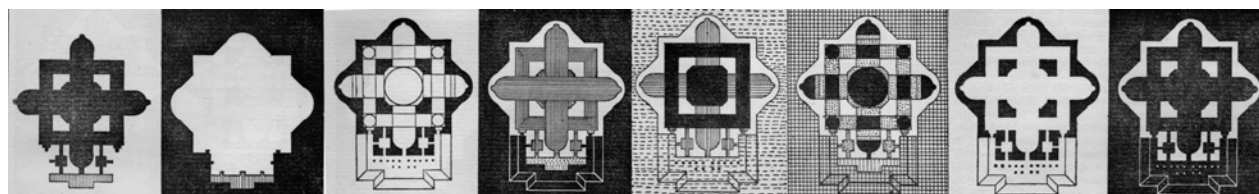
I disegni di Zevi raccontano dei tanti differenti e complementari modi

6 B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1949, p. 30.

7 B. Zevi, *ivi*, p. 39.

8 B. Zevi, *ivi*, p. 42.

9 B. Zevi, *op. cit.*, p. 43.



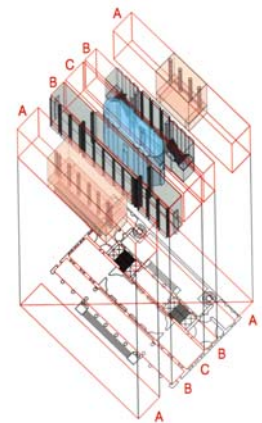
di leggere il vuoto interno della Basilica; un vuoto che al pari del pieno, ha una sua volumetria da leggere e rappresentare.

Eisenman che studia Palladio.....

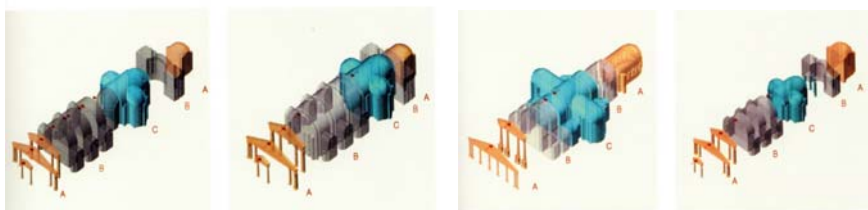
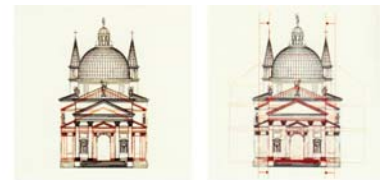
*Secondo Giulio Argan, l'architettura di Palladio non si propone di rappresentare lo spazio, ossia di rappresentare la legge naturale, quanto di rappresentare un sistema di logica fabbricazione di valore assoluto disgiunto da ogni significato. (...) Per Palladio, l'immagine diventa un segno e il segno non è tanto una rappresentazione dell'alterità quanto un codice per il proprio sistema interno.*¹⁰

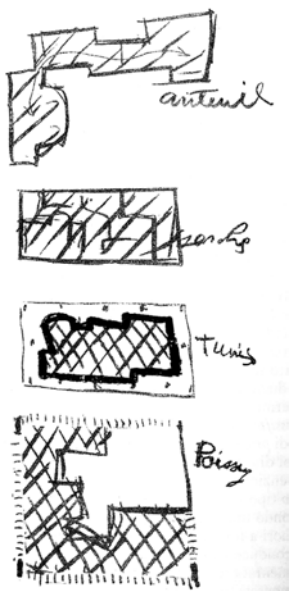
Nei diagrammi analitici della chiesa del Redentore o negli esplosi assonometrici di palazzo Chiericati si rappresenta il vuoto, le forme che assume all'interno, le sue misure. Forme del vuoto diverse si accostano, lo spazio interno viene suddiviso, si scompone, si individuano le "parti elementari" che lo compongono.

Eisenman studia i modi di questa scomposizione, i pezzi che si accostano sono le forme diverse che il vuoto assume all'interno delle due architetture del Palladio. I modi di questa scomposizione, com'è chiaro dagli schemi sulla chiesa del Redentore, sono molteplici, perché le volumetrie del vuoto possono compenetrarsi, e nell'operazione di compenetrazione possono generare altre forme, altre volumetrie. Leggere spazialità complesse quindi è un'operazione che implica la scomposizione in parti elementari. Il vuoto non è il risultato della composizione tra pieni (elementi pezzi parti del costruito) ma è un materiale dotato di una sua autonomia, la forma o le forme che esso assume possono essere considerate, come per il costruito, "parti elementari" della composizione.



10 P. Eisenman, *Contropiede*, Skira editore, Milano, 2005 p. 50.

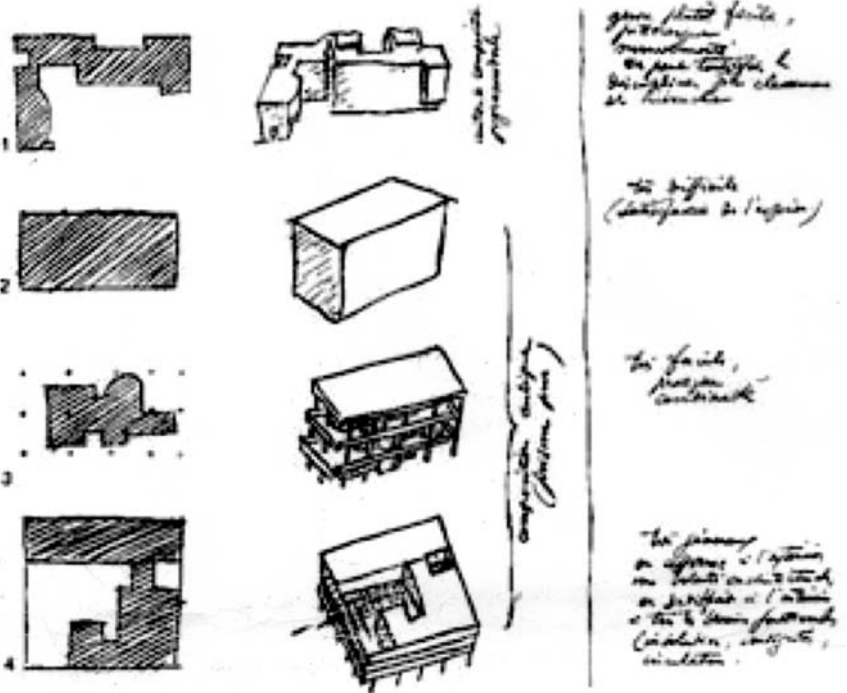




I 4 principi di Le Corbusier nella composizione dei pieni e dei vuoti
Con metodi analoghi di classificazione, di dimensionamento, di circolazione, di composizione, di proporzione, fin'ora noi ci siamo trovati a lavorare su quattro tipi diversi di piante, ognuna in grado di esprimere delle precise intenzioni intellettuali. (Le Corbusier)

Le Corbusier racconta come le architetture - casa La Roche, casa Stein, la villa a Cartagine, villa Savoye - siano espressioni di quattro "modi differenti" della composizione. Le differenze dipendono dai rapporti reciproci tra il pieno ed il vuoto.

Nelle prime tre case (La Roche, Stein e la villa a Cartagine) anche se in modo differente il vuoto e il pieno si relazionano e si compongono come "opposti"; nell'ultimo esempio di villa Savoye, il vuoto e il pieno si compenetrano, il progetto si muove nello "spazio" generato dai due opposti.



Auteuil, Casa La Roche-Jeanneret. Il Vuoto contenuto.

Il primo tipo mostra come ogni elemento sorga accanto al suo vicino secondo una logica organica: Il dentro fa i suoi comodi e spinge il fuori a formare le sporgenze ed i diversi profili. Il vuoto esterno sottrae parti al pieno. L'ingresso è uno spazio a tripla altezza, una corte interna coperta illuminata dall'alto, è il volume vuoto che tiene insieme le parti diverse del pieno.



Garches, casa Stein. Il Vuoto contenuto.

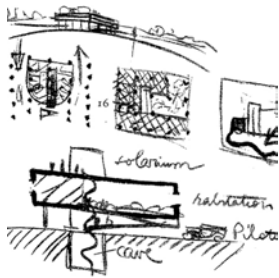
Il secondo tipo evidenzia invece la compressione dei diversi elementi all'interno di una rigida linea di involucro, assolutamente pura. La forma del pieno è individuata dall'involucro regolare della scatola muraria. Le forme del vuoto, l'ingresso, il terrazzo in copertura, sono generate dall'aggiunta o dalla sottrazione "del pieno". L'ingresso è una piattaforma aperta su tre lati che nasce come dal ribaltamento di una porzione della facciata. Il terrazzo si genera dalla sottrazione di una parte del volume, ha un lato completamente aperto. Il vuoto corrode il pieno, ed è completamente esterno.



Tunisi, Villa a Cartagine. Il Vuoto contenente

Il terzo tipo determina, per mezzo della struttura in vista, un involucro semplice, chiaro, trasparente come una rete; consente di sistemare, ad ogni piano in modo diverso, le dimensioni di ingombro dei singoli vani, liberamente giustapponendole in forma e quantità. La composizione del pieno e del vuoto appare invertita rispetto al caso precedente. La struttura è costituita dai pilotis (vuoto), all'interno si dispongono i plateau sovrapponendosi, generando un articolato sistema spaziale di affacci e di intersezioni. Una gabbia vuota quindi contiene il pieno.



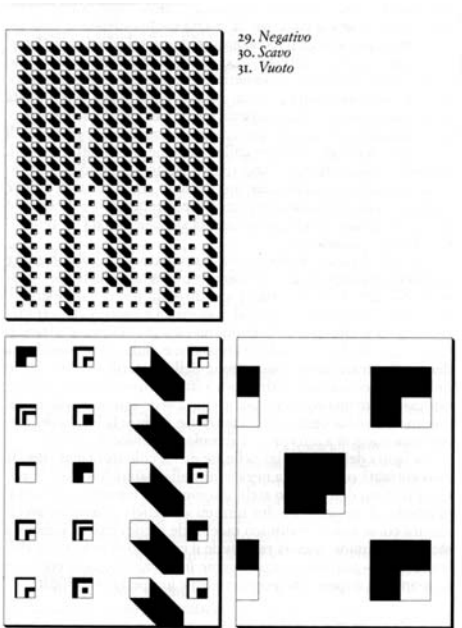


Il vuoto centro della composizione

Poissy, Villa Savoye. “Tra” il vuoto contenuto e il vuoto contenente. Il quarto tipo segue, per quanto riguarda il profilo esterno, la forma pura del secondo tipo, verso l’interno, invece, comporta gli stessi vantaggi, le qualità del primo e del terzo tipo.

La casa, in questo caso, si solleva completamente. La concatenazione libera di forme del pieno e del vuoto, analoga a quella di casa La Roche, viene racchiusa da una linea di involucro che tuttavia differentemente da quanto si osserva in casa Stein, è una pellicola osmotica che lascia trasparire all’esterno il vuoto interno. Vuoto e pieno non sono uno l’inverso dell’altro bensì due materiali che si compongono in maniera continua attraverso le forme chiare che essi assumono all’interno della composizione.

La digressione dai temi dell’urbano e la riflessione su alcune questioni inerenti alla composizione architettonica sono state occasioni per porre l’attenzione sul valore tettonico, materico del vuoto e sull’autonomia che gli può essere riconosciuta nel processo compositivo. I 4 principi di Le Corbusier mostrano quattro modi differenti di comporre nelle quattro ville le forme del pieno e quelle del vuoto. Nelle letture di Zevi, come nei diagrammi di Eisenman o ancora negli schizzi di Le Corbusier il “vuoto” disegnato, misurato, evidenziato, è in realtà sempre interpretato però come lo spazio interno della architettura, che costruisce un rapporto di reciproca significazione con il pieno, sia esso inteso come involucro o come volume, che lo racchiu-



de. Parlare invece di vuoto come figura del progetto implica, come sottolinea M. Pia Arredi, dover riflettere sulla differenza tra il concetto di vuoto e il concetto di spazio, e pensare l'assenza come centro della composizione.

*E' importante, per comprendere il valore progettuale della figura del vuoto, operare una distinzione fra il concetto di vuoto e il concetto di spazio. (...) nella tradizione critica dell'architettura lo spazio è stato generalmente interpretato come una struttura omogenea interna al volume, quasi una controforma dell'involucro murario. (...) Lo spazio dell'architettura, inteso come invaso delle forme volumetriche, si pone in questa distinzione come un'entità finita e vuota, dotata di una forma determinata dalla conformazione delle superfici materiali che lo racchiudono.*¹¹

11 M. P. Arredi, op. cit., p. 171.

La figura del vuoto agisce invece come un'azione di corrosione di un sistema spaziale, definito dalla relazione tra oggetti esistenti. L'improvvisa apertura di uno spazio vuoto crea uno squilibrio nella compattezza del sistema, mettendo in crisi i valori di unità e di continuità. In questa interpretazione il vuoto non è il negativo del pieno, quanto piuttosto un'entità spaziale dotata di autonoma rappresentazione.

*Quando il vuoto diviene figura di progetto, l'assenza è forma e centro della composizione.*¹²

Nello spazio della città si può intervenire sui vuoti irrisolti e informi pensando al vuoto come figura di progetto e considerando l'assenza come centro della composizione. (assenza in cui sono celati molteplici significati).

12 *ibidem*.

Nello spazio della città, perché il vuoto degli spazi irrisolti divenga figura di progetto, bisogna riconoscere la forma sottesa alla assenza generica e renderla il centro della composizione.

Il Vuoto della città: materiale "tra" materiali

13 M. Butor, in P. Vigano, *op. cit.*, p. 36.

P. Vigano, *op. cit.*, p. 9.

15 V. Gregotti, *Morfologia, materiale*, in V. Gregotti, *Questioni d'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986, p. 147.

*L'idea di materiale è indissolubilmente legata a quello di costruzione e composizione.*¹³

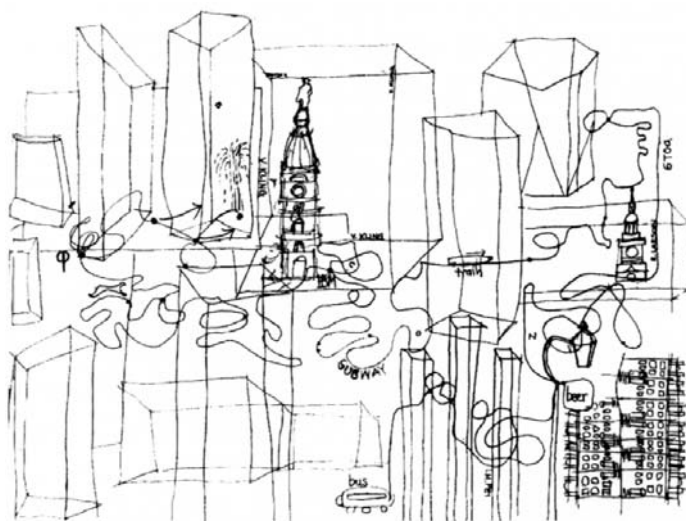
In nota Usato al singolare il termine *matériau* ha il significato di "qualunque materia che serva a costruire"; al plurale *matériaux* indica le diverse materie necessarie alla costruzione

Quindi materiale è da considerarsi tutto ciò che può essere composto e contemporaneamente "*matériau*" indica "qualunque materia che serve a costruire", ma che a differenza del termine elemento "non appartiene necessariamente a un fatto, composizione, disegno o progetto unitario"¹⁴.

Il vuoto è un materiale della composizione urbana. Esistono i vuoti interni agli edifici (corti, logge, gallerie, etc.) e i vuoti esterni (strade, piazze, viali, parchi etc.), entrambi appartengono all'architettura della città. La città è una architettura, fatta di pieni e di vuoti, comprenderla e operare su di essa attraverso il progetto implica agire sulle relazioni che tengono insieme gli elementi, i pezzi e le parti, del vuoto e del costruito (i materiali).

Gregotti scrive: (...) vorremmo riguardare in quanto materiale (ossia materia dotata di un livello di organizzazione complesso) ogni aspetto della realtà capace di (consolidare) produrre forme nel campo dell'architettura. (...) Materiale, matrice, materia, maternità sono articolazioni della radice sanscrita *mat* che significa misurare con la mano, costruire, cioè nel caso dell'architettura, materiale e costruzione non sono l'uno mezzo per l'altra ma unità inscindibile (...) L'architettura cioè ha un quotidiano commercio con l'idea di materiale nella prospettiva del costruire.¹⁵

Secondo quanto sostenuto da Gregotti si deve guardare al vuoto



urbano come ad un materiale perché evidentemente capace di produrre forme dell'architettura.

Le forme, attraverso cui il vuoto si ripropone da sempre nello spazio della città, sono riconducibili, secondo i casi, agli archetipi del recinto e dell'asse.

Le Corbusier individua, non nella costruzione della capanna, ma in quella del recinto che la contiene l'origine dell'architettura.⁹ La distinzione operata dal recinto tra spazio indifferenziato esterno e spazio contenuto al proprio interno definisce questo ultimo come la prima forma del vuoto della città. La figura che immediatamente ad essa si associa è quella della centralità.

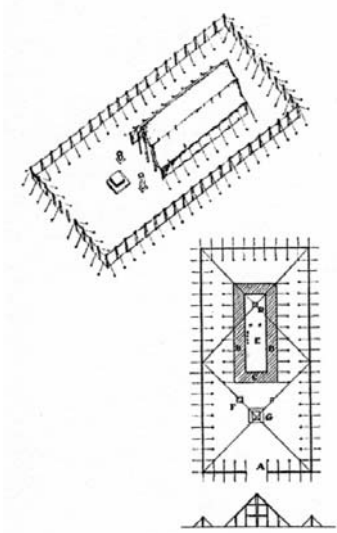
L'asse collega punti significativi del recinto (porte) o elementi puntuali contenuti al suo interno. L'attraversamento è la figura che si associa a tale forma del vuoto. A tali due archetipi sono riconducibili le forme attraverso cui il vuoto urbano nella storia della città si struttura in piazze, strade, viali, parchi, etc. Le forme del vuoto nella città, componendosi tra loro, definiscono una trama, al negativo, che "tiene" insieme gli altri materiali della città.

Nella realtà metropolitana contemporanea il ruolo degli spazi vuoti è diventato preminente; in essa, come è stato già accennato precedentemente, oltre alle "architetture del vuoto" compiute e alle loro declinazioni morfologiche si ritrova poi tutta un'altra serie di spazi vuoti difficili da riconoscere.

Nella città contemporanea "tra i materiali provenienti da diverse profondità storiche" si ritrovano vuoti consolidati ma anche vuoti di risulta, avanzi, scarti, di processi di trasformazione disattenti alla forma e alle relazioni urbane. Con tutti questi vuoti, consolidati e non, il pro-



Ramon Enrich, *Coral P*, 2004.



Le Corbusier, *Verso un'architettura*.

getto urbano deve misurarsi; bisogna dunque saperli riconoscere e comprenderne il senso più profondo per *“trovare una legge fondativa della relazione”*.

Bisogna riconoscere le forme del vuoto anche lì dove non sono visibili, reinterpretare gli spazi vuoti informi e incompiuti e ricondurli alle forme conosciute in cui il vuoto si ripresenta come materiale della città. I vuoti informi sono materiali potenziali della composizione urbana. E' lo sguardo del progettista, lo sguardo di chi *“vuole”* e deve *“usare”* i materiali della città, che dovrebbe comprendere la *“forma potenziale”* che risiede in quei vuoti apparentemente estranei all'architettura; e attraverso il riconoscimento, la descrizione e la tematizzazione potrebbe trasformarli da generica materia disseminata nello spazio della città, in materiale pronto ad essere ri-composto con gli altri materiali della città.

Se è vero che *Comporre vuol dire usare ciò che si sa (...). L'architetto oggi è (...) un uomo di scienza anche per la sua profonda conoscenza del retaggio complessivo dell'architettura (...)* La composizione usa dei materiali allo stesso modo della costruzione e questi materiali sono precisamente gli elementi dell'architettura.¹⁶, allora è proprio la conoscenza, attraverso la descrizione dei vuoti informi, che sancisce il loro passaggio da *“materia”*, ritrovata in uno stato di fatto sempre più indistinto e generico, a *“materiale”* della composizione urbana; essa anticipa, proprio in virtù del riconoscimento della loro specificità, una possibile idea di progetto.

La responsabilità dello sguardo che attua la trasformazione della materia in materiale, presuppone quindi una capacità ineludibile: il saper riconoscere quanto può e deve essere (ri)composto, saper riconoscere quindi, nella genericità di quanto è spesso disseminato confusamente nello scenario urbano, la *“tensione”* alla ricomposizione, che è l'unico processo attraverso cui l'essenza del materiale si rende manifesta.

16 J. Guadet, *Eléments et Thèses de L'Architecture*, Paris, cit in F. Spirito, *Materiali e caratteri del planivolumetrico di progetto*, materiale didattico per svolgimento del seminario *“La parola chiave”* nell'ambito del dottorato di progettazione urbana, xx ciclo, p. 1.

*Materiale è tutto ciò che può essere composto attraverso operazioni che implicano l'idea di una molteplicità di materiali disponibili ad essere introdotti con una propria identità e ruolo, entro processi compositivi.*¹⁷

Il materiale vuoto, attraverso l'operazione di ricomposizione, acquisisce forma, e nella forma una ritrovata identità. *E' noto quanto il materiale sia legato alla forma, e come particolarmente noi percepiamo la forma in architettura attraverso il materiale.*¹⁸

I vuoti abbandonati, privi di struttura e di forma sono spesso nella città la materia da plasmare su cui agire. Su di loro si affacciano edifici, costruzioni differenti, volumi, senza alcuna relazione reciproca; si tratta di vuoti che assorbono la "eco" di tutte quelle differenze senza acquisire però un'identità urbana. L'impegno dovrebbe essere quello di trasformare quell'eco di significati in forma.

Agire su questi vuoti quindi implica una capacità d'**inversione dello sguardo**, in grado di cogliere il potenziale di forma in essi latente e di ripensarne una configurazione senza saturare lo spazio vuoto, senza riempire e costruire al suo interno.¹⁹

La sottrazione può e deve in questi casi divenire un nuovo principio d'ordine. Secchi a proposito di questi vuoti informi disseminati nel paesaggio urbano scrive: *La tentazione sarebbe quella di nominarli uno per uno, di procedere per elenchi piuttosto che per affrettate tassonomie, tanto ognuno appare diverso dall'altro per qualche carattere.*²⁰

La specificità e singolarità di ciascuno di questi vuoti informi quasi disarmata, e indubbiamente distoglie dal tentativo di classificarli riferendosi astrattamente a forme archetipiche degli spazi aperti della città, cui sicuramente tali vuoti tendono, nella loro ricerca di conformazione, ma con un livello d'ibridazione e "complessità" tale da suggerire un'attenta valutazione e riflessione sulle differenze piuttosto che sulle invarianti. La specificità di ciascuno di loro è la vera "materia"

17 S. Memoli, *Figure e misure*, in F. Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea Editore, Reggio Calabria, 2000, p. 86.

18 A. Rossi, *Queste e altre costruzioni*, in Gianni Mercurio (a cura di), *Berlino*, EdilStampa, Roma, 1988, p. 62.

A. Rossi si riferisce ai materiali per la costruzione, in particolare al mattone materiale predominante nella ricostruzione di Berlino in occasione del programma IBA. Ma data l'analogia tra costruzione e composizione è evidente anche quella tra materiali della costruzione e materiali della composizione.

19 Vorrei partire da Michel Butor (...) *materiale è tutto ciò che può essere composto; combinazioni più elevate possono utilizzare come materiale composizioni precedenti; se esistessero più mondi, ciascuno di questi mondi sarebbe un materiale.*

P. Viganò, *op. cit.*, p. 9.

20 B. Secchi, *Il vuoto*, in B. Secchi, *Un progetto per L'Urbanistica*, Einaudi, Torino, 1989, cit., p. 62.

21 Il deserto, inteso metaforicamente, come paesaggio culturale indica spazi che, in assenza di un sistema di gerarchie tra i segni, risultano quindi privi di significato. M. Augé esplora i non-luoghi, J. Baudrillard racconta delle città americane come deserti, iperspazi in cui si è azzerato ogni principio di ordine; città senza origine e riferimenti, la cui potenza risiede nella pura estensione, analoga a quella dei deserti naturali. Città «che non ci sono» (J. Baudrillard *America*, 2000), in grado di generare il fascino del non-senso. Città senza storia che, a partire da questa assenza, strutturano il proprio spazio isotropo. La forma della città ha quindi origine dal deserto a cui si oppone (Cfr. I. Calvino *Le città invisibili*, Feltrinelli, Milano, 1972, p. 23.)

22 F. Purini, *Architetture parlanti su sfondo di rovine*, in «il manifesto», giovedì 8 febbraio 2007.

23 *Lo spazio nel quale viviamo, dal quale siamo chiamati fuori da noi stessi (...) noi non viviamo all'interno di un vuoto che si colorerebbe di riflessi cangianti, viviamo all'interno di un insieme di relazioni che definiscono delle collocazioni irriducibili le une alle altre e che non sono assolutamente sovrapponibili.*

M. Foucault, *Spazi altri*, cit., p. 22.

1 G. B. Piranesi, *Veduta di Campo Vaccino* in M. Bevilacqua, M. Gori Sassoli (a cura di), *La Roma di Piranesi*, Roma, Editoriale Artemide s. r. l., 2006, p. 145.

su cui agire, da trasformare in “materiale” della composizione urbana attraverso la conoscenza, la descrizione, la tematizzazione.

Quando il vuoto è “spazio tra le cose”

Il paesaggio urbano contemporaneo è paesaggio discontinuo; frammenti, come “architetture parlanti”, memorie di storie differenti, si accostano a costruire un insieme che attende talvolta solo di essere “messo in scena”, trovando nel presente la gerarchia, il sistema, la possibile struttura tra i segni attraverso cui ri-significare il tutto, e opporsi quindi al dilagare del deserto ²¹ degli iperspazi senza origini e riferimenti.

Il paesaggio urbano contemporaneo evoca, rimanda, alle visioni piranesiane, ai giochi compositivi dei capricci settecenteschi del Canaletto; la sua complessità si rende manifesta in parte proprio attraverso “l'accostamento paratattico”, affascinante e di difficile comprensione, di frammenti, rovine, da intendere come elementi, parte di un'unità perduta o all'inverso, qualcosa che non ha mai raggiunto il proprio compimento.²²

Il paesaggio è dunque segmento di un processo, ancora in divenire, fatto di sovrapposizioni, stratificazioni, improvvise sottrazioni, è spazio della dislocazione saturo di dispersioni, di diffrazioni, di rifrazioni ²³. Il paesaggio culturale, iscritto nella storia dei luoghi, necessita di essere ri-conosciuto, compreso; il farsi dell'architettura diviene quindi l'operazione di riscrittura del palinsesto di cui parla Corboz e il progetto diviene lo strumento attraverso cui traghettare nel futuro i caratteri autentici dei “luoghi” del paesaggio.

Il paesaggio urbano, sommatoria di schegge e di frammenti, di cui sembra impossibile stabilire l'appartenenza, dovrebbe invece divenire un racconto in cui si intrecciano, non semplicemente si sovrappongono, i significati dei “fatti” della città; andrebbe ri costruita la trama di un racconto del quale, seppur infinito, sia sempre possibile com-



prendere il senso contingente.²⁴

(...) Questo delinea una attitudine a considerare il paesaggio come una sequenza di "spazi in attesa", con modalità temporali di sviluppo differenti e con possibilità di interventi più o meno duraturi. Dall'effimero urbano all'effimero territoriale, in un "paesaggio del provvisorio" ancora tutto da indagare e da mettere a punto, come architettura delle relazioni complesse e non più solo delle relazioni tra volumi.²⁵

Il vuoto urbano, in particolare, quel tipo di vuoto che, come assenza, sta genericamente "tra le cose" (B. Secchi, 1993), informe, interstiziale, apparentemente casuale, si rivela talvolta come il materiale urbano da ricomporre per configurare parti di paesaggio solo apparentemente "sconosciute". Nello spazio vuoto sono spesso incise, trascritte, si sono sedimentate le tracce²⁶, fili rossi della memoria, da seguire per la (ri)costruzione.

Il vuoto, in cui spesso la "traccia" manifesta la sua presenza, è quindi un materiale che esprime, nella composizione urbana, tutta la sua "pienezza" di significati e di potenzialità. Attraverso il processo di ricomposizione alcuni vuoti possono trasformarsi da assenze, dal significato latente, a figure dal potere strutturante e la loro misura può divenire dunque elemento regolatore delle relazioni compositive nel paesaggio.

Il vuoto si può aggettivare ed utilizzare come forma di definizione del luogo.²⁷

Il progetto del vuoto si offre quale occasione irrinunciabile per cercare quindi di (ri)costruire i luoghi della città. La sfida sembrerebbe essere quella di ri-attribuire significati, senza dover aggiungere, costruire, riempire con il pieno il patrimonio offerto dallo spazio vuoto.

Le città sono dense, riempite di costruzioni mute che non hanno alcun riverbero di significato nello spazio esterno, collettivo, democratico. Il vuoto, lo "spazio tra le cose" andrebbe ripensato affinché possa

²⁴ L'attenzione disciplinare (...) si è spostata dagli elementi architettonici al percorso e alle relazioni tra essi, trasformando concettualmente lo spazio statico/professionale in spazio dinamico della narrazione, in cui preminente diventa il vuoto rispetto al pieno. A. Aymonino, op. cit., p. 18.

²⁵ *ibidem*.

²⁶ Secondo il paradigma della modernità classica, lo spazio è vuoto senza interazioni con la materia, isotropo, infinito, accentrato e omogeneo. In Foucault, invece, la nozione di spazio non è riconducibile kantianamente ad un a priori originario, ma esso pullula di cose e di processi, di emergenze di singolarità e di collassi in imprevisti buchi neri; esso è saturo di dispersioni, di diffrazioni, di rifrazioni, è un campo sottoposto continuamente dall'interno a piegature che lo curvano, e in tali curvature il tempo, più che abolirsi, si rende indiscernibile dalle conformazioni che esso assume di ordine topologico-eventuale. S. Vaccaro, *Introduzione*, in M. Foucault, *Spazi altri*, cit., p. 12.

²⁷ F. Espuelas, op. cit., p. 46.

28 Il vuoto raccoglie la maniera per evadere dal cumulo del costruito, esortando la composizione del luogo oltre la sua gestione amministrativa. E' la materia che produce lo spazio nel tempo della deformazione urbana e ne scoraggia la condizione a cui lo costringe il funzionalismo moderno: la sparizione. (...) Il vuoto diventa (...) il (non) luogo da cui ripensare l'esistenza urbana.

P. Amato, *Il vuoto e l'abitare*, in Amato, Borrelli, Di Marco, Martone, Moroncini, Zanardi, *Aporie Napoletane*, Edizioni Cronopio, Napoli 2006, pp. 108-109.

29 F. Espuelas, op. cit., p. 232.

30 **L'interstizio** è uno spazio aperto tra due frontiere. Si crea in seguito a mutazioni di queste ultime, che lasciano spazi inoccupati. In un paesaggio dai limiti mobili, questi spazi sono chiamati ad adattarsi alle conseguenti aperture o chiusure che subiscono, nonché a sottomettersi a occupazioni e oppressioni, quindi a sparire dopo aver svolto le loro funzioni. In queste condizioni la loro esistenza è effimera.

L'interstizio crea dunque spazi soprattutto adatti alla ricerca, alla sperimentazione e al rinnovamento.

F. Burkhardt, *Bordi e differenza*, in M. Barberis F. De Leonardis E. Grazioli (a cura di), *La Casa di Alice. Luoghi del silenzio imperfetto*, Electa, Milano, 1992, p. 55.

costruire nuovi sistemi di relazioni tra quanto appare genericamente collocato nello scenario della città. ²⁸

Il vuoto, infatti grazie alla sua minor densità relativa, attrae a sé gli spazi contigui. E' per questo utilizzato per far risaltare l'immagine di tali spazi, densi ma più lontani, nell'ambito in cui è predominante. ²⁹

Lo spazio vuoto va riempito di significati; la città non ha bisogno di progetti configurati come meteore, come astronavi cadute dal cielo, di oggetti isolati in recinti di autoreferenzialità, ma necessita il farsi di progetti ad ampio respiro, progetti cioè in grado di far parte di un sistema ampio di relazioni, che travalichi il pezzetto di territorio direttamente investito dal suo farsi.

Ma quanti e quali sono i vuoti che si configurano quali occasioni irrinunciabili per il farsi dell'architettura della città nella condizione contemporanea?

Si tratta spesso di spazi vuoti residuali, perché interstizi ³⁰ tra "cose differenti" male accostate, di spazi vuoti complessi a causa di una promiscuità funzionale; di vuoti su cui affacciano edifici disegni e idee di città differenti.

Nell'elenco che possiamo fare si annoverano le figure più varie(...). Si tratta di materiali eterogenei negli usi, accomunati dalla semplicità costruttive dal loro manifestarsi in poche forme ma soprattutto dalla necessità di coniugarsi ad altro per esprimere un qualunque significato. Se la loro diffusione e la loro ricorrenza sono spesso tali da determinare da soli, la riconoscibilità di un territorio, è in particolar modo la loro programmatica mancanza di autosufficienza a farne gli unici rappresentanti visibili dell'esistenza residua di relazioni in un mondo in cui le architetture non fanno più comunicare tra loro. Diciamo piuttosto che in questo mondo di pezzi, tracce e istantanee, essi costituiscono un terreno in cui ancora percepiamo la presenza di alcune possibilità legate alla produzione di valori diffusi che leghino architetture e territorio e che è più da quella **assenza di sostanza** che

li connota che non dalle loro caratteristiche evidenti che queste possibilità scaturiscono.³¹

Ri configurare lo spazio tra le cose

La sfida del progetto, intervenendo su tali vuoti potenzialmente capaci di ricostruire i luoghi della città, è di intervenire rispettando quella assenza di sostanza che li caratterizza e di “riciclare” non solo gli spazi su cui intervenire, ma anche i significati su cui lavorare, sottesi in quei vuoti “in attesa” sommersi dalla disattenzione.

Ma a cosa ci riferisce quando si parla di significato o di senso per l’architettura?

Nella semiologia, il termine significato costruisce la dimensione semantica del procedimento segnico che consente di stabilire la relazione tra il segno e il suo oggetto. Gli aspetti fondamentali del significato sono due, inscindibili: uno rimanda alla dimensione denotativa del segno (significato), l’altro rimanda alla dimensione connotativa (senso del segno). Per l’architettura De Fusco, interpretando le posizioni strutturaliste di De Saussure, individua un piano sintagmatico legato alla struttura compositiva interna e un piano associativo, legato a valenze semantiche esterne.

Secondo Gregotti nella *forma*, intesa quale struttura di relazioni tra le parti, risiede il significato di un’architettura, nella *figura*, riferita al potere comunicativo “di quella disposizione” delle parti, il suo senso.³²

(Ri)costruire l’“architettura”, dei vuoti della città, informi, generici, implica dover inevitabilmente intrecciare il piano sintagmatico, definito dalla struttura compositiva da ricostruire con quello associativo, definito dalle immagini, dalle suggestioni a cui, attraverso la memoria, quel vuoto anche se ancora informe rimanda.

Si tratta di ricostruire la *figura* di quei vuoti; la figura “contiene” in qualche modo la forma; infatti, il campo delle associazioni possibili

31 A. Ferlenga, *Inconsistenti vernacoli*, in A. Aymonino, *op. cit.*, p. 138.



Il vuoto è il campo delle possibilità “(...) nel giardino zen o nel tempio scintoista, il vuoto, questo vuoto (...) altro non è che la promessa, l’attesa di ciò che soggiace, è rappresentato dalla omogenea molteplicità e dal colore bianco, che in sé contiene tutti gli altri. F. Espuelas, *op. cit.*, p. 180.

32 Crf. V. Gregotti, *Il territorio dell’architettura*, Feltrinelli, Milano, 1972, p. 24.

33 H. Focillon, *Vita della forme*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2002, p. 10.

34 A. Chastel, *Favole forme figure*, Giulio Einaudi editore, Torino 1988, p. 40.

35 G. Polesello, *Gianugo Polesello*, in Bordogna Enrico, (a cura di) *Composizione progettazione costruzione*, Laterza, Bari, 1979, p. 235.

cui la figura rimanda si definisce anche, ma non solo, a partire dalla forma, o meglio dall'archetipo formale cui un certo tipo di vuoto rimanda. *La forma ha un senso, ma che è tutto suo; un valore personale e particolare che non bisogna confondere con gli attribuiti che a questo vengono imposti.* ³³

La figura, esito ultimo dell'operazione compositiva attraverso cui ri(costruire) i vuoti informi del paesaggio urbano, tiene insieme il piano sintagmatico e quello associativo. Chastel in *Favole forme e figure* parla dello svelarsi della figura come di un'operazione di sintesi a partire dal riconoscimento dell'esistenza di un insieme complesso. *La favola domina il tempo. La forma vivifica lo spazio. La figura è una presenza che cancella l'uno e l'altro nel momento in cui beneficia del nostro sguardo.* ³⁴

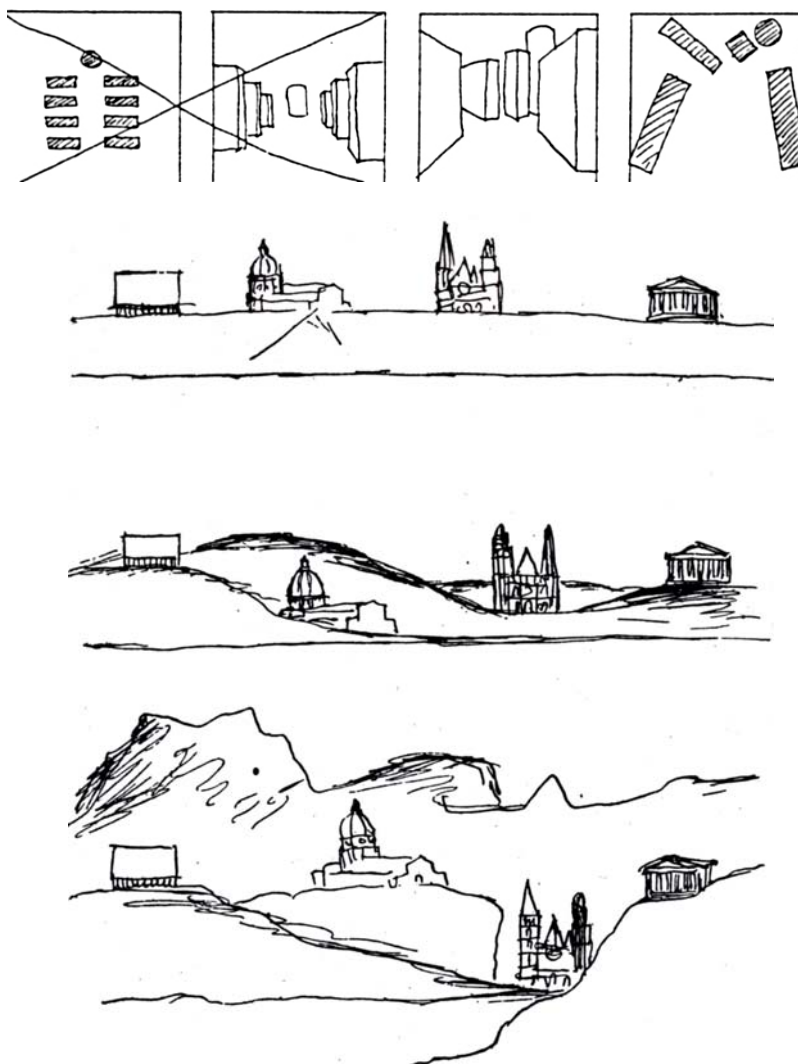
Le figure del vuoto come ogni altra figura sono dunque il risultato di un'operazione compositiva che intreccia i due piani, sintagmatico e associativo; la posizione, la geometria, la memoria sono gli strumenti attraverso cui ricostruire le figure del vuoto che riattribuiscano significato a parti del paesaggio urbano.

Di fatto le figure assumono una funzione simbolica. Credo che l'architettura eserciti una funzione simbolica, funzione importante in architettura. Il significato è tale soltanto se chi lo raccoglie ne capisce il senso. ³⁵

Posizione

Deriva dal latino *ponere*, da un più antico *posnere*, composto da *po-* e *sine-* (= lasciare).

Il valore di posizione di alcuni elementi nella città si preserva e reitera nel tempo nonostante le inevitabili trasformazioni cui essi sono sottoposti nel tempo. La costruzione di nuovi sistemi di relazioni, attraverso il progetto del vuoto, in grado di riconfigurare il paesaggio urbano può essere pensata anche attraverso il riconoscimento dei valori di posizione degli elementi e dei frammenti del paesaggio da ricomporre.



Le Corbusier, Edifici in posizioni diverse, in «Edilizia moderna» n° 87-88, 1975, p. 68.

Ogni elemento ha un valore di posizione oltre che un valore proprio come oggetto. E' impossibile di regola comprendere interamente una cosa senza ricostruire o ripristinare il suo valore di posizione. (...) A questi valori evidenti che derivano dalla posizione nello spazio possiamo aggiungere altri che dipendono dalla posizione nel tempo.

G. Kubler, *La forma del tempo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1999, p. 116.

La parola *posizione* può essere interpretata e tradotta in termini architettonici sia come opportunità che come specificità di un punto o area fisicamente individuabile e circoscrivibile, mentre l'idea di relazione può agire, per l'architettura, in un'area percettiva quanto funzionale, può far riferimento ad un sistema concettuale o simbolico di nessi.

V. Gregotti, *Questioni di architettura*, cit., p. 142.

Posizione nello spazio....

Il posizionamento dell'obelisco sulla Place de La Concorde è emblematica della nuova dimensione urbana dell'abbellimento. Decidendo dove ubicarlo, Hittorf, che era anche l'architetto degli Champs-Élysées e del Rond-point, non va solo a mettere in luogo un monumento, ma anche a disegnare un percorso urbano che serva come spazio di riferimento

R. Bofill, *La costruzione della Place de la Concorde*, in Marco Gaiani (a cura di), *La città senza fine*, cit. p. 272.



Y. Klein lavora, attraverso la luce, sul valore di posizione dell'obelisco di Place de la Concorde.

Posizione nel tempo...

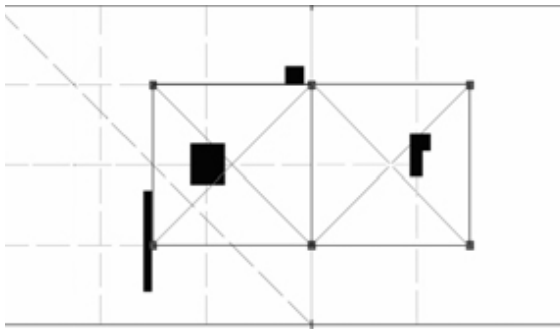
Eisenman nel concorso per l'area di Cannaregio costruisce una Venezia fittizia, data la non riproducibilità di quell'esistente, e ripropone attraverso un sistema di vuoti, la forma dell'ospedale di Le Corbusier progettato per quel luogo, ma mai realizzato. La struttura a griglia dell'ospedale veneziano di Le Corbusier, progettato negli anni quaranta, viene ripresa e utilizzata come struttura sopra il sito dato. La **griglia** è **segnata da un'assenza** (...). Il paesaggio metafisico immaginario esiste in contrapposizione al contesto urbano circostante, ma al tempo stesso ne rafforza l'energia. P. Eisenman, op. cit., p. 98.



Cannaregio Town Square.

Concorso per l'area di Cannaregio. Venezia, Italia 1978.

Geometria



Le Corbusier spiega che, a differenza di Mondrian, la geometria non sta per lui nel pennello, ma nelle “cose della pesantezza”; il che significa che al di là delle relazioni geometriche spaziali, esistono delle relazioni di affinità essenziali in una fisica qualitativa, delle **relazioni di peso**. (A. Rivkin)

Memoria



(...) la progettazione architettonica oggi stabilisce con il passato un rapporto particolare(...) che si svolge per modi “analogici”, secondo un **intreccio complesso di associazioni** e un gioco disinibito di segni e significati, tipico dei processi mnemonici.

M.Sabini, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza Editrice, Ravenna, 1993, cit. p. 113.

La **memoria** conferisce alle cose dello spazio, la **misura del tempo**. E. N. Rogers cit. in Maurizio Sabini, op. cit., p.114.

Le **tracce**, nel senso degli indizi, (...) interagiscono fittamente: (...) nell'interpretazione di Derrida, il significato di ciascun materiale appartiene alla traccia di quell'elemento nel passato, così come è traccia di ciò che questo sarà nel futuro. Il presente dell'oggetto è toccato da questa oscillazione, dal movimento che rende mutevole e variabile il suo senso.

P. Vigano, op. cit., p. 31.

2.2 Ruoli urbani del vuoto e “idea organizzativa della forma”: posizioni e disposizioni

I vuoti informi disseminati nella città contemporanea, non solo nelle zone di più recente espansione ma anche nelle parti maggiormente consolidate, vanno indagati al fine di comprendere quali siano le relazioni che essi sono in grado di costruire nello scenario della città, e sfruttarne così il potenziale latente. Comprendere quanti e quali ruoli il vuoto, anche se abbandonato e privo di connotazione, può acquisire è la prima imprescindibile tematizzazione di progetto. Si è in precedenza accennato alla necessità di pensare questi vuoti informi come una “architettura della distanza”; superando dunque l’idea di spazio vuoto contenuto e di spazio vuoto contenente e riconoscendo al vuoto una sua autonomia. La *distanza*, di volta in volta, separa e distingue, unisce e relaziona; pensare al vuoto come “architettura della distanza” significa riconoscere al vuoto la capacità di ricomporre, “tenere insieme”, frammenti genericamente separati. Nel processo di ricomposizione e ricostruzione dei luoghi della città, la distanza può essere considerata strumento del progetto; essa assume di volta in volta significati e forme differenti. In particolare se ne individuano quattro possibili declinazioni come: spazio della centralità, spazio della connessione, spazio del bordo, spazio dell’Aura. Le quattro ontologie stanno ad indicare i differenti ruoli urbani che il vuoto può assumere, nella struttura urbana; a ciascun ruolo è associata la relazione che condiziona la costruzione della forma del vuoto. Le relazioni sono: convergenza, proiezione, tangenza, *halos* (irradiamento).

Le categorie individuate rimandano ad alcune questioni trattate nell’ambito del primo capitolo; nel paragrafo 1.1 “Vuoto e idea di città: gli spazi identità”, si associava a ciascun momento rappresentativo della storia della città, un modo specifico del vuoto di prender forma; la forma che il vuoto assumeva era funzione della idea di spazio prevalente. Nei vari momenti della sua storia, la città cresceva e mutava sempre coerentemente ad una più profonda idea di spazio. Ma nella città contemporanea postmoderna, si è definitivamente spezzato il rapporto di corrispondenza tra forma, idea di città e concetto di spazio.

2.2 Ruoli urbani del vuoto e *"idea organizzativa della forma"*: posizioni e disposizioni

Forme diverse del vuoto coesistono, talvolta private del loro significato primigenio, ad esse si uniscono tanti altri vuoti completamente informi, dimostrazione di incuria e disattenzione. Nella città contemporanea il vuoto informe e generico va indagato puntualmente. Le relazioni, alla base della costruzione del vuoto, che nel primo capitolo venivano associate singolarmente a differenti momenti della storia della città, si considerano contemporanee e compresenti nello spazio della città. Attraverso la lettura di alcuni progetti s'indagano le relazioni sintagmatiche alla base della costruzione di forme del vuoto che corrispondano ai ruoli urbani sopra esplicitati.

La classificazione non è cronologica, la variabile del tempo è azzerata, si indaga lo spazio e il modo in cui il vuoto può prender forma.



R. Enrich, *Armonia 16*, 2003 in
R. Enrich, *op. cit.*

1 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma, 1990, p.

12.

2 Sul concetto di complessità:

Conviene, a questo punto, fare una distinzione tra il semplice e l'elementare. Semplice si dice di un pezzo unico: è privo di ingredienti e quindi, di composizione. L'elementare, invece, nasce dalla composizione di alcuni elementi secondo regole determinate. Bisognerebbe poi mettere questi due termini in relazione con anche altri due che di solito si usano, in modo sbagliato, come sinonimi: complicato e complesso, (...) D'altra parte bisogna dire che il complicato è il contrario del semplice, mentre l'elementare, non solo non si oppone al complesso, ma ne costituisce la sua condizione necessaria.

C. Martì Aris, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2002., p. 43.

3 In questo caso ordine rimanda al concetto di composizione. Un ordine in cui ogni punto rivela la propria posizione nel tutto va definito un ordine dinamico. Le qualità dinamiche della note si comprendono soltanto come manifestazione di forza ordinate. Le note del nostro sistema tonale sono eventi in un campo di forze, e il suono di ogni nota esprime l'esatta costellazione di forze esistente nel punto del campo in cui la nota è collocata. I suoni della musica sono portatori di forze attive: ascoltare la musica equivale ad ascoltare gli effetti di forze. Victor Zuckerkandl, cit. in R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli Editore, Milano, 2006, p. 350.

Sceneggiatura e ruoli urbani nella città contemporanea.

*E' l'emergenza delle relazioni
tra le cose, più che le cose,
che pone sempre nuovi significati*¹

Si è, nell'ambito della tesi, più volte definita la città contemporanea come uno scenario complesso² frammentario e discontinuo. L'idea che si possa, nonostante la complessità, ordinare³ lo spazio urbano pubblico, contrariamente alla visione di chi ne sostiene invece la definitiva morte, fonda tuttavia sulla convinzione che proprio la discontinuità, possa divenire una delle relazioni fondative di progetto.

La città contemporanea è come se si trovasse a dover fare i conti con la sovrapposizione e la compresenza di differenti idee di spazio che sono state accostate talvolta senza che vi sia stata attenzione ad una loro possibile integrazione; il risultato è la presenza di spazi irrisolti, in cui il vuoto è ibrido generico, casuale, interstiziale.

Il vuoto interstiziale non è un vuoto di piccole dimensioni è piuttosto un vuoto che sta "tra" cose differenti, come scrivono Canalini e Mondaini: *Negli interstizi delle nostre metropoli si sviluppano spazi uguali per estensione alle strade e alle piazze. Spazi anonimi, a volte privi di qualsiasi qualità, altre volte senza alcuna relazione con il restante tessuto urbano, spesso iperdisegnati. Spazi che – in alcuni casi- non appartengono a nessuno, terre abbandonate, oppure mai troppo progettate, spazi atopici e privi di riferimenti temporali, dove la notte è uguale al giorno, spazi in cui trascorriamo gran parte delle nostre giornate, spazi velocemente consumati.*

Sono i luoghi del tra, ambiti intermedi, dove non si abita solamente e dove non si lavora esclusivamente, stanze che ognuno di noi attraversa in modi diversi durante il ciclo della giornata, superfici di significato dove tutti gli abitanti della metropoli specchiandosi si riconoscono

come utenti, telai di supporto di simbolici riferimenti attraversati da tutti per testimoniare la propria esistenza.⁴

Nella tesi si vorrebbe sostenere che proprio il progetto di questi vuoti potrebbe essere l'occasione per far convivere gli esiti delle differenti idee di città, spesso male accostati e ibridi, progettando dunque la loro "compresenza" in spazi morfologicamente riconoscibili anche se complessi; dunque si pensa al progetto del vuoto come ad uno strumento per "gestire" la complessità urbana, senza ridurre il potenziale che tanta complessità racchiude (insito in tanta complessità).

Gregotti parlava di progetto come *modificazione*, nel lontano 1985 (Casabella 498-499), ponendo l'attenzione sulla necessità di interrogarsi, più fortemente che in passato, sui cambiamenti che il progetto apporta alla realtà su cui agisce. La città è fortemente connotata, finanche le periferie, delle espansioni postbelliche, nonostante siano talvolta ancora fortemente irrisolte, possono considerarsi ormai parti di città consolidate. Il progetto è sempre un'operazione di *costruzione nel costruito*, da qui la necessità di parlare di progetto urbano, come progetto attento a gestire la complessità del contesto, da assumere come dato di progetto e da trasformare in tema d'architettura. Gregotti scrive: *Nessuna speranza di gesti definitivamente liberatori, di riconciliazioni globali, di perfette coerenze. Il contesto costituisce sempre un materiale indiretto per l'accertamento di un'architettura del luogo. Ciò che è in grado di offrire l'architettura della modificazione, è la descrizione chiara della tensione verso questi non raggiungibili valori, non l'accettazione della loro dissoluzione.*⁵

Nella tesi si pensa al progetto del vuoto come ad un progetto di modificazione ed in particolare si pensa al vuoto come al materiale in grado di ricostruire relazioni tra quanto disseminato e disperso nel contesto; il vuoto è l'unico materiale urbano in grado di ridare forma e ricostruire⁶ i luoghi "in assenza".

Il vuoto, residuale e generico, è spazio da riconfigurare, attraverso il

4 S. Canalini G. Mondani, *Luoghi comuni*, Meltemi editore, Roma, 2002, p. 10.

5 V. Gregotti, *Modificazione*, in V. Gregotti, *Questioni di architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1986, p. 80.

6 Per questo noi, con la parola "ricostruzione" intendiamo il superamento di ciò che è oscuro, "misterioso", caotico".

El Lisitskij, *Sovrastruttura ideologica*, in S. Lisitskij-Kuppers, *El Lisitskij*, Editori Riuniti, Roma, 1999, p. 363.

progetto acquisisce forma e senso, e dunque ricostruisce rapporti tra elementi incapaci di dialogare. Attraverso il progetto dello “spazio tra le cose”, le cose possono riprendere a dialogare tra loro. Come lavorare su questi spazi come procedere per comprenderne il possibile e nuovo ruolo urbano e conseguentemente riconfigurarli?

Affrontare il progetto sui vuoti “interni” alla città, ancora incompiuti o irrisolti, fissare i temi di progetto implica, come prima questione, interrogarsi sul tipo di relazione che il vuoto può costruire o ri-costruire con gli altri materiali della città. *E’ lo spazio ad essere indagato: il fine è la messa a punto di un sistema di significati da relazionare senza finalità simboliche. La forma seguirà o conseguirà o forse non seguirà del tutto. Ma sarà comunque complessa.*⁷

Vi è indubbiamente una corrispondenza tra tipologie del vuoto ricorrenti e relazioni urbane, che attraverso esse si costruiscono, una relazione che trova nella storia dell’architettura fondamento e verifica. Ma la condizione contemporanea che vede il progetto come un’operazione di ricomposizione di frammenti *ex- ante*, impone un atteggiamento progettuale di tipo induttivo; le condizioni particolari e le specificità sono risorse da salvaguardare. Il progetto sullo spazio vuoto della città con sempre maggiore difficoltà può limitarsi a declinare tipologie formali consolidate; l’ibridazione e la contaminazione della realtà richiedono una nuova “sensibilità postmoderna”.

*E invece necessario oggi lavorare sulla differenza significativa, cercare la soluzione del caso specifico, ritrovando nella leggi della costruzione del luogo i principali materiali da confrontare con l’avanzamento disciplinare, e solo attraverso di essi proporre i frammenti dell’ipotesi.*⁸

L’analisi urbana fondata sullo studio del rapporto tra morfologia e tipologia non è, oramai da tempo, considerata sufficiente per com-

7 S. Cassarà, *Soggetto-Oggetto-Completamento. Breve cronistoria di un’Architettura “spiazzante”*, in P. Eisenman, *op. cit.*, p. 12.

8 V. Gregotti, *Modificazione*, in V. Gregotti, *Questioni di architettura*, *cit.*, p. 81.

prendere la complessità del paesaggio urbano, e per dettare regole e i principi ordinatori per le sue trasformazioni; il progetto è sempre un’operazione di ricomposizione e l’analisi urbana deve basarsi sui principi di quella architettonica. I frammenti urbani sono gli elementi della città da restituire all’architettura della città. *Questa questione dell’analisi urbana dovrebbe essere senz’altro riproposta, ripresa. (...) Quindi precisare la natura del contesto, io credo sia operazione urgente, forse, più che necessaria. Operazione che trasformi l’analisi urbana in analisi architettonica della città.*⁹

Il progetto sulla città è il processo attraverso cui ricomporre in nuove strutture di relazione “cose” differenti, disseminate e che tradiscono puntualmente ogni tentativo di astratta classificazione.

Sceneggiatura urbana

Per la città si è sempre parlato di scenografia, la scenografia urbana che fa da sfondo agli accadimenti politici, culturali, alla storia della collettività, ma riguardo al paesaggio urbano contemporaneo Fabrizio Spirito parla piuttosto di sceneggiatura e scrive: *Qualcosa di più di una scenografia, piuttosto una sorta di sceneggiatura, un canovaccio che accompagna e dà senso ai ruoli, esalta la recitazione dei protagonisti (che si spera non possano fare a meno dell’architettura), come una sorta di palinsesto da rioccupare per dar esposizione alle figure che campeggiano in primo piano.*¹⁰

Le scene sono molteplici e differenti, il progetto è come se dovesse organizzarle, stabilendo il canovaccio per le successive trasformazioni. I materiali urbani sono protagonisti, attraverso la loro forma e il loro significato acquisiscono un ruolo nella complessa sceneggiatura. Lo scenario della città contemporanea si presenta come paesaggio naturale e insieme artificiale: il valore simbolico non sta negli edifici,

⁹ G. Polesello, *Gianugo Polesello*, in Enrico Bordogna (a cura di), *op. cit.*, p. 237.

¹⁰ F. Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit., p. 20.

11 S. Boeri, Mirko Zardini, Cino Zucchi, Milano, *l'inversione di tendenza*, in *Il centro altrove*, Electa, Milano 1995, p. 160.

*ma nello spazio, nel vuoto, nella distanza, nel nuovo sistema di relazioni.*¹¹

Il vuoto ancor più degli altri materiali urbani ha la capacità di raccontare e farsi interprete della storia dei luoghi. Il vuoto è un materiale che agisce in assenza che svela la "presenza" anche di quanto non appare.¹²

La Distanza come strumento di progetto.

12 *L'assenza può dire due condizioni: "era" o "è stato" e "sarà" o "essere in divenire"- La prima può essere chiamata memoria e la seconda immanenza. Ogni presenza dunque contiene un'assenza; questa assenza è l'assenza della sua precedente presenza: la sua memoria è la presenza di una futura assenza, cioè la sua immanenza.*

P. Eisenman, *L'inizio, la fine e ancora l'inizio*, in «Casabella» n° 520, 1986, p. 45.

Oltre una certa distanza non si comunica.

(Aldo Masullo)

*Distanza: spazio tra un luogo ed un altro.*¹³

La condizione contemporanea invita a riflettere sul significato che nella città acquisisce il termine di distanza; siamo chiamati a riflettere sul significato del vuoto come distanza.

Il vuoto, anche se invisibile, è infatti paradossalmente ciò che permette alle cose di farsi visibili, ciò che garantisce la loro visibilità. Il vuoto non è altro che la distanza tra gli elementi del reale, l'ambito in cui si definiscono le loro relazioni. *Senza il vuoto gli oggetti non esistono, o meglio, non esistono oggetti riconoscibili.*¹⁴

Lo spazio che "sta tra le cose", spesso però è uno spazio che le distanzia genericamente, in cui non si definiscono significativamente le relazioni tra "le cose". Questo spazio indistinto può e deve trovare nuove forme e misure nella figura di progetto.

La figura di progetto ricompone frammenti, attribuisce nuovi significati al vuoto che li separa e diviene il mezzo per ricostruire l'architettura dei luoghi della città. Costruire la figura del vuoto significa ricomporre i frammenti in una nuova struttura di relazioni e il vuoto è il

13 Dizionario Etimologico, Rusconi Libri, op. cit., voce *Distanza*.

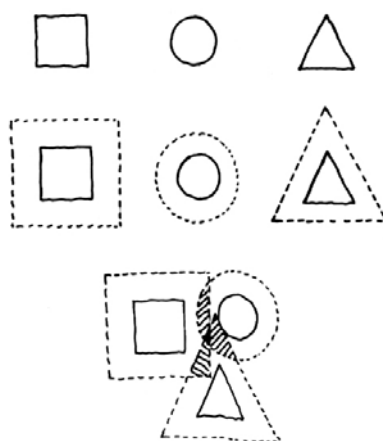
14 C. Martì Aris, op. cit., p. 62.

materiale attraverso cui dare forma alle relazioni. Nella figura di progetto la distanza vuota che separa i frammenti acquisisce nuovi significati. Gli elementi urbani hanno una propria aura che si diffonde nello spazio esterno della città; la figura di progetto ricomponete le aure in nuovi sistemi di relazioni. Purini così spiega questa capacità proiettiva dei volumi nello spazio: *Il rapporto tra i volumi A e B (...) non è solo la relazione tra due entità fisiche, bensì anche tra le loro invisibili ma essenziali proiezioni.*¹⁵

La distanza può essere pensata come lo spazio vuoto in cui s'intrecciano le singole aure dei frammenti urbani da ricomporre in una nuova figura.

Al progetto del vuoto spetta dunque la funzione di trasformare la distanza da ciò che essa è "contro" di noi - come macchina spietata della separazione - in ciò che essa può diventare "per" noi - in un sistema di distanze come ordine produttivo di spostamenti, materiali o immateriali che siano. Come ordine della comunicazione.¹⁶ Leggere il vuoto urbano nello stato di fatto come possibile "architettura della distanza", vuol dire riconoscere che il vuoto non è mai uno spazio "sconosciuto" privo di significati e del tutto estraneo a quanto si affaccia su di esso.

M. de Solà Morales in un articolo intitolato *Territori privi di modello* invita a riflettere sulla necessità di trovare un nuovo modo di guardare agli spazi vuoti indifferenziati della città, leggendoli per quello che sono, ossia distanze da poter rendere interessanti attraverso una nuova capacità dello sguardo. (...) i vuoti urbani, mantengono distanze minime o massime, però mancano riflessioni sull'interesse complessivo di queste distanze interessanti...il gioco di queste distanze potrebbe però divenire un gioco interessante.¹⁷ Nello spazio contemporaneo discontinuo della *dislocazione* il vuoto informe generico



F. Purini, *Il territorio delle forme* in F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit., p. 143.

15 F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2006, p. 150.

16 E. Tadini, *La distanza*, cit., p. 7.

17 M. de Solà Morales, *Territori privi di modello*, in *Il centro altrove*, op. cit., p. 257.

18 F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit., p. 160.

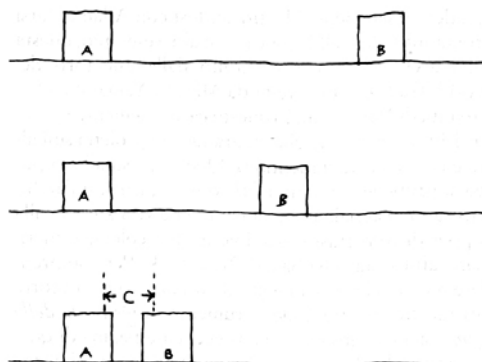
19 F. Purini, *ivi*, p. 149.

20 E. Tadini, *La distanza*, cit., p. 3.

può e deve essere pensato anche come distanza; distanza tra elementi puntuali, tra frammenti, tra parti urbane, tra differenze. La Distanza nella realtà metropolitana contemporanea, *complessa, molteplice, fluida, metamorfica, atopica, effimera, casuale, caotica, frammentaria, indeterminata, aperta, dispersa*¹⁸ può trasformarsi in uno strumento del progetto. Purini parla di *distanza limite*, come ideastrumento della composizione *A queste nozioni segue l'idea-strumento di distanza limite. Si tratta di quella particolare distanza che separando i corpi entro una certa soglia fa scattare tra di essi un'attrazione magnetica che li rende necessari l'uno all'altro. Si considerino, ad esempio, due corpi A e B. Avvicinandoli progressivamente ci si accorgerà che tra la coppia di volumi esiste una determinata distanza per la quale A e B producono una terza entità C, una presenza virtuale che materializzerà idealmente la loro relazione e che si configura come il vero risultato dell'operazione compositiva.*¹⁹

Nella città il vuoto può essere sempre pensato come la terza entità C che consente di cogliere il significato di ciò che separa, di A e di B? In una lunga e incalzante serie di riflessioni brevi, incisive incalzanti in un testo intitolato *La Distanza* Emilio Tadini scrive: *La distanza non è forse il luogo in cui la presenza dell'Altro è resa "possibile"? (...) La parola Distanza sembra agire in uno spazio che si pone al di là di ogni distanza. (...) Questo non vuole assolutamente dire che la parola "distanza" escluda lontananza e prossimità. Al contrario è come se esaltasse l'una e l'altra. Come se ne rivelasse il senso, l'anima.*²⁰

Misurare le distanze fra quanto già esiste, disseminato, senza riuscire a corrispondersi, sembra essere un passaggio obbligato per poter costruire nuove relazioni, e ridare allo spazio generico un nuovo nome, un nuovo significato, un nuovo ruolo nella città. (...) ogni sistema di misurazione delle distanze risponde a tutta una serie di funzio-



F. Purini, *La distanza limite*, in F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit., p. 149.

ni tecniche, pratiche. Ma è anche il frutto dello sforzo a cui da sempre noi ci siamo dati nel tentativo di non lasciare che la Distanza stessa restasse senza nome. ²¹

Il progetto sul vuoto urbano informale e residuale è un'occasione per misurare e dare significato alle "distanze necessarie" affinché quanto viene ad essere ricomposto non perda il suo "valore di posizione", nel tempo e nello spazio, della città. Ancora Tadini: *L'architettura riconquista lo spazio occupato dalla distanza e lo fa divenire cosa misurata, cosa nominata, entità organica, vivente. Così fa la musica con il silenzio?* ²²

Attraverso il progetto del vuoto, la generica distanza può essere trasformata in "architettura della distanza", perché ad essa viene riconosciuto un nuovo ruolo, un significato, una forma nello scenario urbano. ²³

La distanza generica, da semplice misura che separa frammenti, può essere ripensata come spazio della architettura, riconoscendo al vuoto un ruolo nella città come:

- 1 spazio della **centralità**
- 2 spazio della **connessione**
- 3 spazio del **bordo**
- 4 spazio **"dell'aura"**

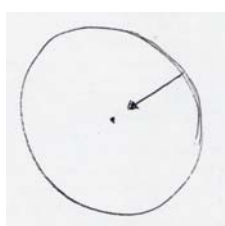
²¹ *ivi*, p. 7.

²² *ivi*, p. 146.

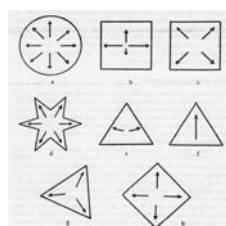
²³ (...) il paesaggio come unità, esiste soltanto nella mia coscienza" (R. Bloch). Non è una scultura, uscita da un atto di organizzazione di spazi e di volumi e come tale offerta, ma una raccolta fortuita di frammenti topografici accostati, dove le distanze sono abolite, dove investo un significato perché riconosco ad essa la dignità di sistema formale, perché la tratto, insomma, alla stessa guisa di un'opera.

Ciò che conta, nel paesaggio, non è tanto la sua obiettività quanto il valore attribuito alla sua configurazione. Questo valore è e non potrebbe essere che culturale.

A. Corboz, *Ordine sparso*, Franco Angeli, Milano 1998, p. 188.



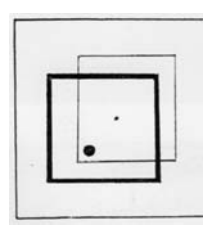
1



2



3



4

24 Si utilizza il termine “valore di posizione” in riferimento alla tesi di dottorato del XVII ciclo, in progettazione urbana della facoltà di architettura di Napoli, sviluppata da P. Scala, intitolata: *Dalla descrizione alla misura. Il valore di posizione nella com-posizione urbana*.

25 La dispositio fu assunta da Vitruvio come una delle sei categorie costituenti l'architettura; “La dispositio è l'adatta messa in opera delle cose” (Vitruvio) “il maggior pregio della disposizione sta in quel disordine che mostri esser nato dal caso, ma è in sostanza il più studiato effetto dell'arte. (Algarotti, 1762)

26 Arnheim definisce il vuoto percettivo come un'area le cui caratteristiche spaziali non sono controllate dagli oggetti circostanti e sottolinea come la densità del vuoto decresca all'aumentare della distanza tra gli elementi di margine che ne definiscono i limiti e la forma. *Quando gli elementi di margine richiedono un reciproco completamento. Il vuoto risulta attivamente riempito e assume una sua conformazione – la forma del vuoto – significativa ai fini della definizione compositiva dell'opera.*

M. P. Arredi, op. cit. p. 170.

Ruoli urbani del vuoto

Nel primo capitolo “Il vuoto e l'idea di città: gli spazi identità”, attraverso un rapido excursus storico, si è evidenziato come il disegno dello spazio aperto fosse sempre di volta in volta connesso ad una più generale idea di spazio: la città del passato, di volta in volta, cresceva e si trasformava coerentemente con quell'idea mentre nello spazio della città contemporanea coesistono forme diverse del vuoto talvolta prive del loro significato primigenio. Il vuoto, frammento in una *costellazione di frammenti*, va indagato puntualmente.

I termini utilizzati nel primo capitolo per indicare il ruolo e la relazione che il vuoto assumeva di volta in volta rispetto alle differenti idee di città (centro, bordo, connessione, etc.), vengono riproposti; ma in questo caso si considerano compresenti nel complesso paesaggio urbano contemporaneo nel quale si è come “spezzato” il rapporto di corrispondenza tra forma del vuoto e idea di città;

I ruoli (spazio della centralità, della connessione, del bordo, dell'aura) che il vuoto può assumere nello spazio della città sono in parte dettati dalla sua posizione all'interno della città; una posizione condizionata dalla struttura insediativa, dalla geografia, dalla storia dei luoghi; il vuoto ha un suo *valore di posizione* ²⁵ legato allo spazio e al tempo.

Le relazioni di convergenza, di connessione, di tangenza e di irradiazione, stanno ad indicare, di volta in volta, la relazione (la dispositio ²⁶) prevalente che s'instaura tra gli elementi che danno forma al vuoto. (elementi che alla scala urbana corrispondono sempre ad un insieme complesso). ²⁵ Dunque la conformazione del vuoto è data dalla reciproca integrazione e dalla *disposizione* degli elementi.

La forma che il vuoto assume viene considerata come esplicitazione della relazione che, a secondo dei casi, il vuoto costruisce nella città. *L'atto estetico è forma, e niente altro che forma. Il contenuto è, sì, il trasformabile in forma, ma fino a tanto che non si sia trasformato, non*

ha qualità determinabili; di esso noi non sappiamo nulla.²⁷

Sono stati studiati alcuni progetti come esemplificazioni delle quattro categorie (ontologiche) che si sono individuate. La necessità di costruire questa prima ipotesi di classificazione è stata dettata dall'idea che in una fase di progetto intermedia, dunque ancor prima di intervenire attraverso il progetto architettonico, sia di estrema importanza comprendere il potenziale che risiede nei vuoti abbandonati delle nostre città, mirando ad individuare il possibile ruolo urbano che va ad essi riconosciuto attraverso il progetto.

La domanda di progetto sul vuoto urbano potrebbe essere costruita a partire dalla comprensione del ruolo che esso può assumere all'interno della città.

La classificazione è definita solo per grandi linee e apre a possibili specificazioni, ma in questo caso lo sforzo è stato quello di fissare un modo di guardare il vuoto, riflettendo in particolare sulle relazioni che esso può costruire in funzione della sua posizione nello spazio della città.

Perec a proposito della classificazione scrive: *In ogni enumerazione ci sono due tentazioni contraddittorie: la prima è di censire tutto, la seconda è di dimenticare comunque qualcosa; la prima vorrebbe chiudere definitivamente la questione, la seconda lasciarla aperta, tra l'esauritivo e l'incompiuto, l'enumerazione mi sembra che sia, prima di ogni pensiero (e prima di ogni classificazione), il segno indiscutibile di questo bisogno di nominare e riunire, senza il quale il mondo rimarrebbe per tutti noi privo di "storia": esistono cose diverse che sono tuttavia un po' uguali; si possono inglobare in serie, all'interno della quali sarà possibile distinguerle.*²⁸

E', in effetti, un'enumerazione incompleta, aperta, quella costituita dagli esempi che seguono. Una enumerazione di progetti anche molto differenti da un punto di vista tipologico, funzionale, formale, e dimensionale. Ciò che li tiene insieme di volta in volta, è averli con-

27 B. Croce, cit. in L. Grassi M. Pepe, *Dizionario di arte*, UTET, Torino, 1995, Voce *Forma*.

28 G. Perec, *Pensare/classificare*, cit. in Stefano Memoli, *Figure misure*, in F. Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit. p. 86.

29 *Semantica: studio del significato*.

Semantica storica: studia i mutamenti di significato attraverso le varie fasi dell'evoluzione di una lingua.

Semantica strutturale: studio delle relazioni di senso.

Grande Dizionario Enciclopedico, UTET, Torino, 1989, voce *Semantica*.

30 A. Masullo, Conferenza *Vitruvio e l'architettura*, Facoltà di architettura di Napoli, 15 Giugno 2007.

31 F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit., p. 150.

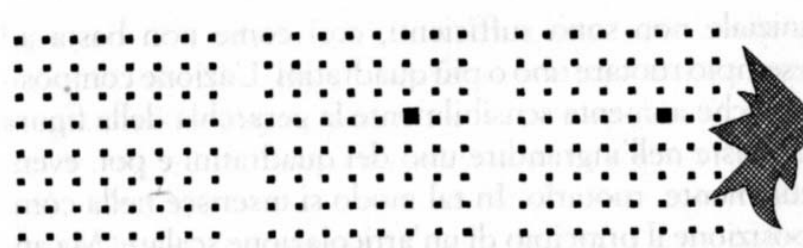
siderati espressioni differenti di analoghe relazioni. Gli esempi quindi sono lontani tra loro nel tempo, non vi è alcun tentativo di costruire una sorta di periodizzazione.²⁹

I progetti riportati rappresentano tutti casi in cui il vuoto, così come appare configurato si è costruito per successive stratificazioni, modificazioni. Le operazioni di "modificazione" sono state dettate dai cambiamenti che il ruolo urbano ha di volta in volta assunto. Si sono indagate le relazioni sintagmatiche che governano la costruzione della forma, che sempre è condizionata dal ruolo e dalla posizione del vuoto all'interno della struttura urbana.

Nella città ogni regola geometrica fa riferimento ad una "geometria qualitativa" e relazionale. I progetti esemplari sono stati osservati per comprendere le relazioni strutturali che governano di volta in volta la costruzione della forma del vuoto. *Nel momento in cui utilizzo delle forme per dar forma, consumo la forma. La decostruzione come processo per la costruzione* ³⁰.

Purini definisce la gerarchia quale *idea-strumento* del processo compositivo che riguarda le relazioni tra gli elementi della composizione, relazioni che non possono essere mai del tutto prioritarie ma che consegnano a uno o più elementi dell'insieme un ruolo egemone. ³¹ Ciò che differenzia le configurazioni che assume il vuoto rispetto ai quattro ruoli individuati (spazio della centralità, spazio della proiezione, spazio del bordo, spazio dell'aura) sono le "posizioni" e il significato degli elementi che assumono il ruolo egemone nella composizione del vuoto.

Nel caso del vuoto come spazio della centralità, le relazioni convergono verso un elemento centrale, fisico o virtuale, che gerarchizza lo spazio; nel caso del vuoto come spazio del bordo gli elementi che gerarchizzano sono tangenti ad esso; nel caso del vuoto come spazio della connessione gli elementi che gerarchizzano lo spazio sono quelli verso i quali lo spazio vuoto si proietta, ed infine nel caso del

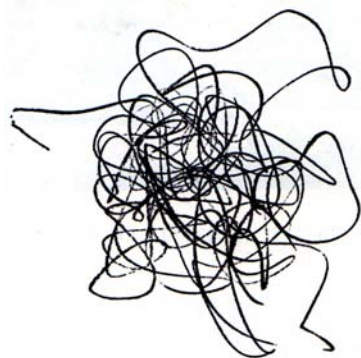


La gerarchia in F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit., p. 140.

vuoto come spazio dell'aura sono gli elementi che attraverso il vuoto irradiano la propria fisicità verso lo spazio esterno (della città).

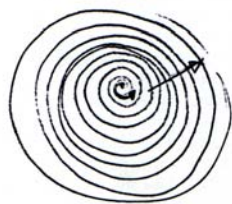
Le riflessioni sui ruoli che il vuoto urbano assume nella città sono state indotte in particolare dal lavoro svolto durante il primo anno di dottorato in occasione del seminario progettuale "La ricostruzione dei luoghi napoletani". Si rimanda dunque alla terza parte della tesi ed in particolare al punto 3.4 "Reducere e ricomporre il vuoto di Piazzale Tecchio: comporre i pezzi e ricostruire le parti", per comprendere il perchè si siano introdotte queste (e non altre) categorie nella classificazione. Nel punto 3.4 della tesi si riflette sulla declinazione delle quattro categorie (ontologiche) nella condizione reale di progetto di un vuoto complesso, ibrido, informe della città di Napoli: piazzale Tecchio.

2.2.1 La distanza-interessante come strumento di progetto



La forma dunque è stimolata da tutti i modi di occupare lo spazio. Nel suo principio stesso essa è coordinamento, adattamento, articolazione, in una parola: composizione.

La forma non è significativa che in una composizione. Questa è, se vogliamo, uno "schema-direttore" che ha il potere di richiamare e di coordinare i motivi.¹



Lo spazio della "centralità" e la convergenza

Il termine centralità sta ad indicare la volontà di organizzare gli elementi costitutivi in relazione a un centro.²

Il tema del vuoto come sparizione della presenza è interpretato da Derrida come perdita dell'origine che si manifesta nel concetto di centro, inteso come elemento che racchiude in sé la funzione di orientare e organizzare il gioco della struttura all'interno della forma totale. Il concetto di struttura centrata è, in effetti, il concetto di un gioco fondato costituito sulla base di un'immobilità fondatrice e di una certezza rassicurante.³

Gli spazi centrali nella città della storia erano gli spazi rappresentativi per la collettività, spazi portatori di un significato culturale condiviso. Nella realtà metropolitana contemporanea ha perso di significato la classica opposizione tra un centro, consolidato e carico di valori collettivi e una periferia, informe e disseminata di architetture di scarso valore. Dobbiamo sfatare un mito: la periferia non esiste più. La periferia come misura della distanza geometrica e cronologica dal centro storico delle nostre città è oggi un'ipocrisia. (...) La periferia non esiste più come città negativa rispetto alla qualità della città tradizionale; al suo posto esiste una città contemporanea molto più estesa di un tempo e abitata da nuovi stili di vita: un vasto territorio urbanizzato al cui interno la città storica costituisce sempre più una eccezione.⁴

P. Klee, *Le point marque de l'espace*, in F. Bacon, op. cit., p. 117.

¹ A. Chastel, *Favole forme figure*, Einaudi, Torino 1988, p. 20.

² L. Grassi M. Pepe, *Dizionario di arte*, UTET, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1995, voce Centro.

³ M. P. Arredi, op. cit., p. 146.

⁴ S. Boeri in *Il centro altrove*, cit., p. 160.

La perdita totale di questo sistema oppositivo è confermata dalle contraddizioni che animano le nostre realtà urbane dove sempre più spesso si registra la presenza, nel centro città, di spazi abbandonati e irrisolti e di interventi di grande qualità architettonica nelle periferie consolidate.⁵

Il centro come rappresentazione metaforica di stabilità, bellezza, equilibrio, non esiste più. Il centro si è moltiplicato all'infinito, il policentrismo della realtà contemporanea non è più controllato, esistono infiniti luoghi centrali per ragioni funzionali o sociali o culturali. *Togliendosi l'idea di Centro, si toglie, automaticamente, l'idea di Periferia. Forse, dovremmo smettere di pensare un Centro stabile e un'altrettanto stabile Periferia. Forse, dovremmo riuscire a pensare una totalità – una totalità di percorsi, di incroci e di incontri. Una totalità, certo, a misura del nostro sapere, dei nostri affetti. Sarà anche poco, "fisicamente". Ma non è poca cosa da pensare.*⁶

Nonostante questo cambiamento di significato degli spazi centrali della città, che attiene soprattutto all'impoverimento del loro valore simbolico, si riscontrano ancora nella città dei vuoti che possono essere definiti spazi della centralità in ragione della loro posizione, condizionata prevalentemente dalla struttura insediativa e dalla geografia. Un vuoto assume un ruolo centrale nel sistema urbano quando è il luogo rispetto al quale il sistema è subordinato, per ragioni legate alla struttura insediativa, alla geografia dei luoghi, a condizioni orografiche; la centralità è in funzione della posizione del vuoto nella città.

5 Comunque venga interpretata la contrapposizione pecca di schematicismo. Mischia l'ignoranza dei fatti storici ai pregiudizi ideologici(...) e si rivela dunque poco utile quale strumento per un'analisi seria ed efficace dei fenomeni urbani.

V. Magnago Lampugnani, *Contro la periferia*, in *Il centro altrove*, cit., p. 276.

6 E. Tadini, Il centro altrove, in *Il centro altrove* cit., p. 28.



V. Tatlin, *Scena per Der fliegende Holländer* di Richard Wagner, in L. Grassi M. Pepe, op. cit., Tav. 10.



Sam Francis, *Sans Titre*, in M. Arzenton (a cura di), *Azur*, op. cit., p. 175.

7 F. Ferrara, *Le Forme dello spazio pubblico*, Tesi di dottorato XVII ciclo, Facoltà di architettura di Napoli Federico II, p. 92.

8 *ibidem*.

La convergenza governa la *dispositio*

La centralità in architettura è la qualità di una parte di una struttura architettonica o urbana alla quale è subordinato l'impianto complessivo, in senso compositivo, costruttivo e funzionale.⁷ Nell'ambito della tesi l'interesse riguardo al tema della centralità urbana è incentrato prevalentemente su questioni di carattere compositivo. Si indaga lo spazio, e i "modi" della composizione per dar forma al "centro". La distanza può essere interpretata e trasformata come spazio della centralità.

La relazione principale che caratterizza il vuoto come spazio della centralità è la convergenza verso "il centro" delle relazioni tra gli elementi che compongono la figura del vuoto. *Il centro, infatti non è interno o latente ad una forma, ma è in sé forma centrale, il che significa che va letto in relazione ad altro, ad un esterno di riferimento: si tratta di sistemi di posizioni.*⁸

La figura della centralità dunque scaturisce dall'analoga relazione di convergenza verso il centro di tutti gli elementi che definiscono il perimetro. Il perimetro del vuoto, quando questo è figura della centralità, è un sistema continuo o discontinuo di elementi che convergono verso "un centro"; differenti sono i modi in cui si gerarchizza lo spazio in funzione di tale sistema di convergenze. Potrebbe essere utile introdurre il concetto di gradazione di Emil Kaufmann, così come introdotto da Purini in *Comporre l'architettura*. L'idea di gradazione descrive l'emanazione da un centro propulsore di un'energia compo-



A. Maggs, *Notes Capitales*, in Catalogue Général du mois de la photo 2000, Paris, Paris Audiovisuel, 2000, p. 247.

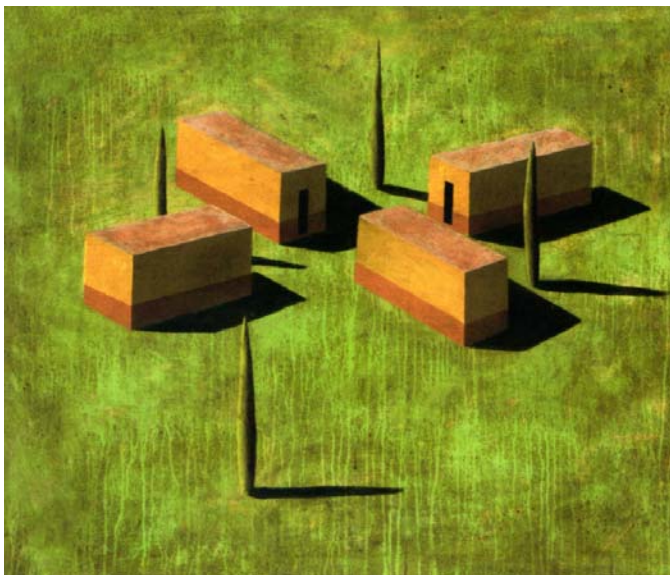
sitiva che informa ogni punto della composizione, rendendola coerente.⁹ Il centro propulsore può corrispondere ad un elemento fisico, ad una regione dello spazio, ad un punto virtuale in cui si incrociano relazioni tra elementi puntuali distanti.

⁹ F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit. p. 150.

Fare centro:

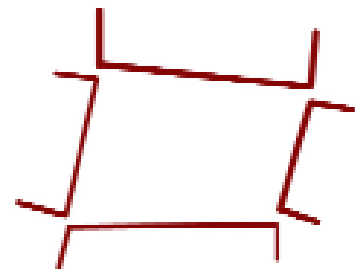
- a) Il centro come **campo** (recingere)
- b) Il centro come **punto**
- c) Il centro come **incrocio** (intersecare)

Lo spazio della connessione: la proiezione



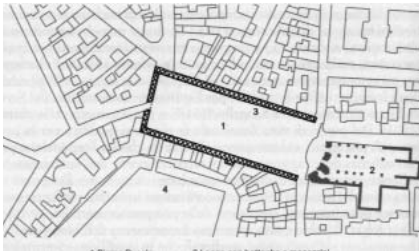
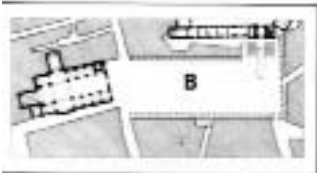
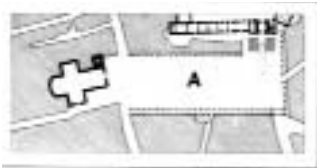
R. Enrich, *Quatr3*, in R. Enrich, *Giardini di Spagna, Il Polittico*, Fotli, 2006.

Il centro come "campo"



Il centro corrisponde al campo (porzione di spazio interno) che si genera in funzione della continuità tra i lati del perimetro. La determinazione del campo centrale dipende dalla relazioni tra i lati della figura. La centralità è funzione della relazione tra i vertici della figura. L'unitarietà del campo centrale viene perseguita differientemente attraverso lo sviluppo ritmico di un unico elemento architettonico che recinge lo spazio centrale, come nel caso del porticato, o attraverso l'occupazione di tutta la superficie del campo centrale, come nel caso di pavimentazioni o ripetizioni modulari di elementi posti su tutta la superficie. La figura centrale del vuoto, in questo caso corrisponde quasi sempre ad una forma geometrica elementare.

Piazza del Duomo, Vigevano, 1495.



Il porticato costruito in epoca rinascimentale, recinge lo spazio, ed unifica l'architettura della piazza, superando l'effetto "frammentario" medioevale. Sul vuoto della piazza si affacciavano in origine edifici differenti. Con la costruzione del porticato l'unica eccezione alla regolarità del perimetro è la presenza della chiesa con l'asse centrale, ruotato rispetto a quello della piazza.



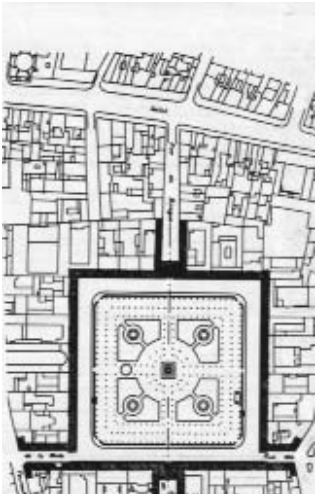
il porticato



Place des Vosges, Parigi, 1612



La piazza costruita è un quadrato che interrompe il tessuto fitto del quartiere parigino del Marais. La forma regolare del vuoto si impone; i fronti degli edifici ritagliano porzioni di vuoto: i porticati e le mansarde filtrano il passaggio dall'esterno all'interno. Pur se regolari e continui i fronti contribuiscono con la loro profondità a definire lo spazio di Place des Vosges. Gli edifici che circondano la piazza data la loro architettura tendono a costituire un elemento unitario, la piazza è una corte interna.



Piazza del Campo, Siena.

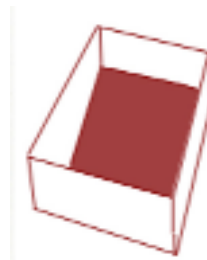
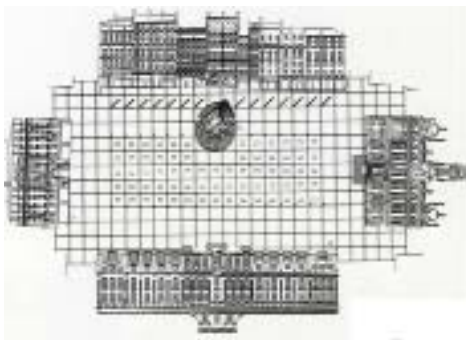


La grande piazza pubblica a forma di conchiglia, nel centro storico di Siena, è posta fra le tre colline su cui è costruita la città. Il pendio naturale è sfruttato in modo ammirevole per dare al palazzo Pubblico una posizione dominante. Undici strade si dipartono dalla piazza; e le strisce in marmo bianco del pavimento si irradiano come raggi da un faro, dal punto focale della Comunità. (S. Giedion, *Spazio Tempo Architettura*)

Il centro come "campo"



C. Drevet e D. Buren, place des Terraux, Lione.



Il disegno del parterre della piazza ha una scansione dettata dal ritmo delle bucatore degli edifici che si affacciano su di essa. Il disegno dello spazio interno unifica le differenze tra gli edifici che costituiscono il perimetro

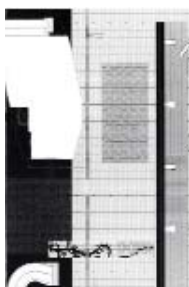
il parterre

A. Monestiroli, Bovisa, Milano.



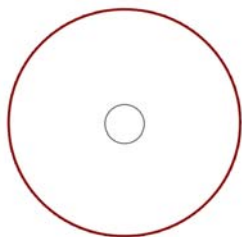
Il progetto nasce dalla volontà di costruire un luogo di riferimento per una più vasta parte di città. Operativamente il compito di definire architettonicamente questa volontà viene affidato al grande patio centrale, che diventa il "luogo" di tutto il progetto. (...) Non sono gli edifici quindi il centro del progetto, ma il "vuoto" che essi determinano. (A. Monestiroli)

West 8, Piazza Schouwburgplein, Rotterdam.



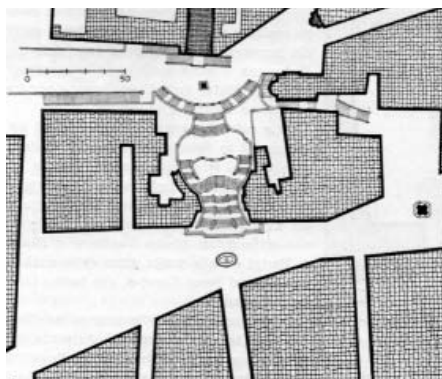
Rotterdam voleva migliorare la piazza attraverso la progettazione di nuove facciate. Invece, i West 8 hanno (...) messo in risalto la qualità del vuoto della piazza concentrandosi sul nuovo disegno della superficie e considerando lo skyline come fosse un fondale.

Il centro come "punto"



Gli elementi che costituiscono il perimetro stabiliscono una medesima relazione con il centro. Sono dunque "equidistanti" dal centro; il centro si stabilisce in base alla "equidistanza" degli elementi che costituiscono il perimetro. Il centro può corrispondere ad un elemento fisico che diviene catalizzatore delle relazioni di convergenza degli elementi del perimetro. Lo spazio vuoto anche se irregolare diviene centrale a causa della presenza di un elemento centrale che gerarchizza lo spazio.

Piazza di Spagna, Roma.



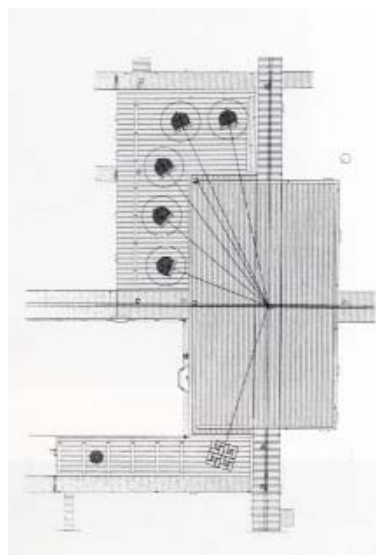
Lo spazio fuori le mura entra a far parte della città. Un vuoto "stretto" e dalla forma allungata deve diventare piazza. Lo spazio si dilata e si proietta verso la scalinata di Trinità dei Monti; la fontana del Bernini diviene l'elemento attraverso cui lo spazio vuoto acquisisce centralità.



Piazza centrale, Città di Pag, Croazia, Nenad Fabijanic.



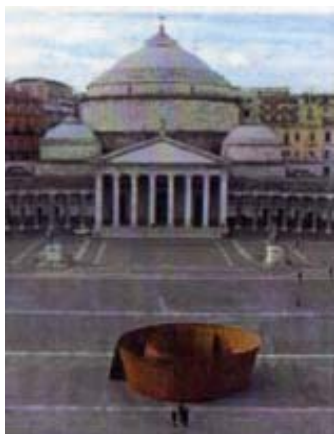
La piazza è al centro della città; la cattedrale con la sua estensione e la sua giacitura invade in parte lo spazio, ne rompe la regolarità geometrica. Il progetto riequilibra il vuoto centrale; la pavimentazione viene distinta in due rettangoli, con giaciture opposte, che si sovrappongono. Il centro è segnato dalla posizione dell'obelisco; la disposizione degli altri elementi della composizione (gli alberi le sedute, etc..) sono ad esso subordinati.



Piazza Plebiscito, Napoli.



La continuità dello spazio tra la chiesa di S. Francesco di Paola e il Palazzo Reale è spezzata dall'attraversamento laterale della piazza, (lungo il palazzo reale) che contribuisce a rendere difficile la lettura dello spazio della piazza come "centrale". L'installazione provvisoria, dicembre 2004, della scultura di R. Serra nella piazza centralizza lo spazio. Addentrandosi nel percorso spiraloide, la corrispondenza tra il timpano della chiesa e l'orologio del Palazzo è resa evidente. Attraverso lo "spazio" interno alla scultura, si inquadra una parte del vuoto della piazza; solo stando all'interno della scultura la piazza appare come uno spazio centrale.



Il centro come "punto"

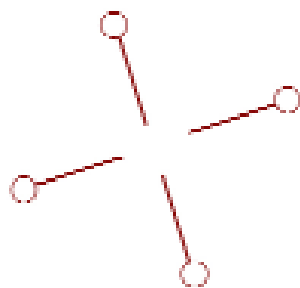


Piazza S. Domenico Maggiore, Napoli.

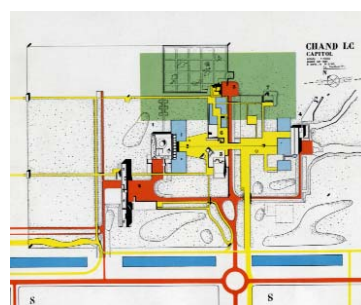
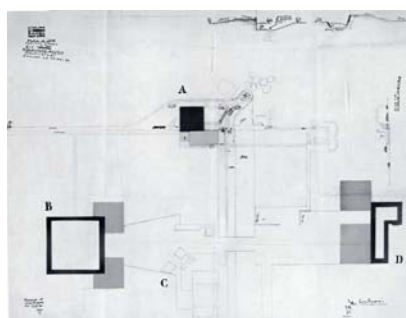


La configurazione irregolare del largo è determinata soprattutto dalla giacitura della chiesa di San Domenico Maggiore, con la sua abside poligonale e l'articolata volumetria delle fabbriche adiacenti. (...) La guglia, il cui baricentro non coincide con quello della piazza, costituisce il perno tendente ad equilibrare le vedute e ad unificare lo spazio. (E. Guidoni, in L. Barbiana (a cura di), *La piazza storica italiana*, Marsilio Editori, Venezia, 1992, p. 52.

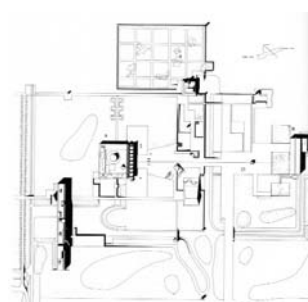
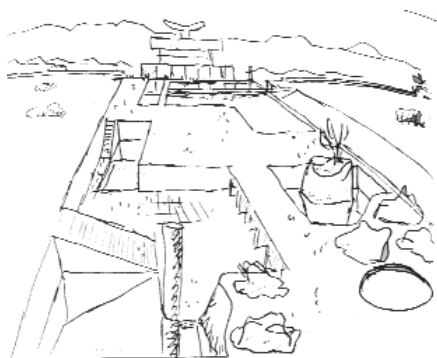
Il centro come "incrocio"



Il centro come incrocio è generato dalla convergenza verso il centro delle relazioni differenti tra elementi puntuali discontinui che costituiscono i limiti della figura. In questo caso lo spazio della centralità non corrisponde mai ad una figura geometrica elementare. Lo spazio vuoto è generalmente uno spazio aperto. Gli elementi naturali spesso contribuiscono a misurare lo spazio.

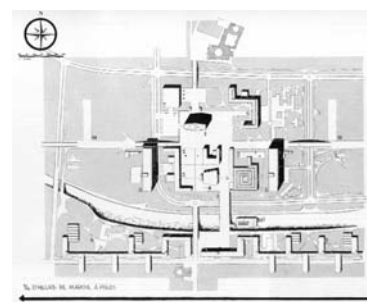


Il Campidoglio di Chandigarh, Le Corbusier, India 1951.

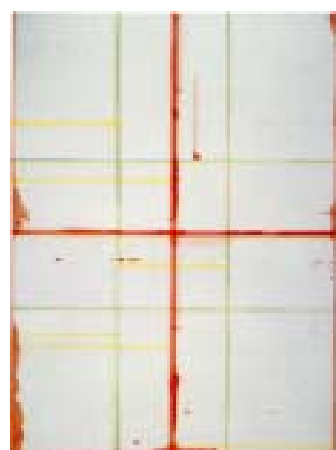
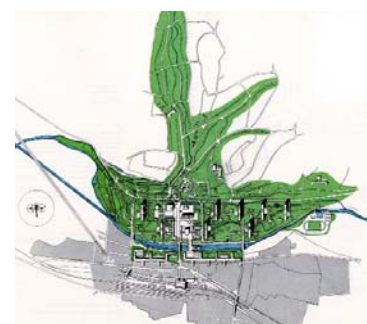


Gli edifici si dispongono secondo un "tracciato regolatore", per controllare i rapporti tra le parti, attraverso l'arte dell'"esatta proporzione". Lo spazio centrale viene individuato in funzione delle corrispondenze tra le masse degli edifici. Queste relazioni interne divengono solchi, incisioni, pendenze del suolo, un materiale "attivo" della composizione complessiva.

Centro civico di Saint-Diè, Le Corbusier, 1945.



I diversi edifici sono progettati ed ubicati in maniera tale che ognuno di essi emana la propria atmosfera spaziale, eppure è in stretto rapporto con l'intero centro. L'area è frazionata da volumi di forma molto diversa che in continuità, riempiono e svuotano lo spazio come le sculture contemporanee. (S. Giedion)



B. Marden, Basel Drawing, in M. Arzenton (Responsable des Editions), *Azur*, op. cit., p. 175.

Proiezione deriva da *proiectare*, *gettare in avanti*.

Un vuoto urbano assume il ruolo di spazio della connessione quando, a differenza del vuoto come spazio della centralità, le tensioni che si generano al suo interno non tendono a far convergere verso il centro gli elementi ma piuttosto tendono a proiettarli al di là del suo perimetro (continuo o discontinuo). La proiezione dilata lo spazio, che può “tendere” diversamente verso un elemento puntuale, verso un sistema di elementi.

Il vuoto come spazio della connessione tende a costruire sistemi articolati costituiti dalla composizione di vuoti differenti connessi tra loro. Connessione, deriva da *cum* (con) e *nectere* che vuol dire *congiungere* o *intrecciare*; la connessione può avvenire linearmente ossia lungo un'unica giacitura che detta la direzione della proiezione, oppure secondo un insieme di tensioni che si generano in funzione della moltiplicazione dei punti di vista. *Al concetto(...) di movimento sostituisco quello di tensione. La tensione è la forza inerente all'elemento; come tale è soltanto una delle componenti del movimento attivo. Ad essa va aggiunto la direzione "guida".*¹⁰

Forme diverse del vuoto si connettono semplicemente accostandosi o intrecciandosi e a differenza dei pieni possono sovrapporsi creando figure articolate, fluide, dinamiche, in virtù della singolare proprietà di “compenetrabilità” degli spazi vuoti.

Figure complesse del vuoto, possono essere quindi sempre scomposte, cercando di individuare le forme *elementari* che le compongono; Si tratta di comprendere infatti che qualsiasi spazio è suddiviso in più regioni, e che queste sono delimitate da margini che possono presentare una struttura e un'intensità diverse. Essi possono essere fisici e continui come un muro; fisici e discontinui, come una fila di colonne o di alberi; continui e invisibili come ad esempio l'allineamento tra due edifici distanti, un margine o un piano ideali letti come un limite virtuale, un segno invisibile ma assolutamente necessario alla indivi-

10 W. Kandinsky, *Punto linea superficie*, Adelphi Edizioni, Milano, 1968, p. 28.

11 F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit. p. 152.

12 M. Pia Arredi, *op. cit.* p. 140

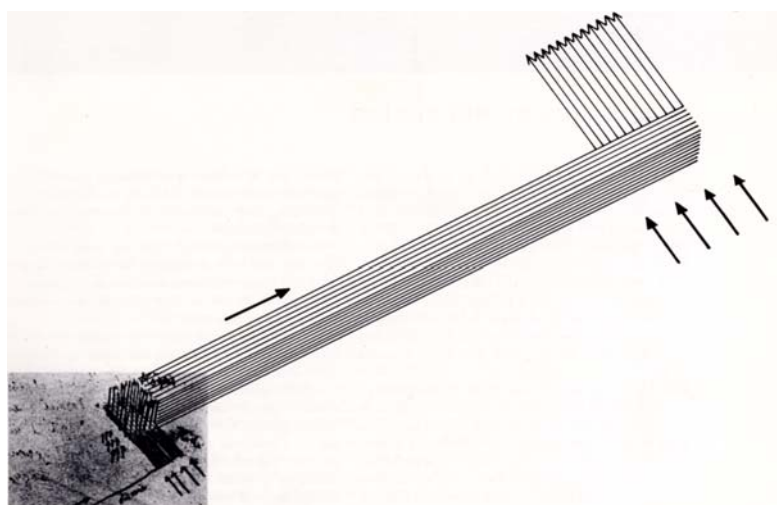
*duazione di una parte definita di uno spazio.*¹¹

Si tratta di individuare i recinti "fisici o virtuali" (Purini) in cui si suddivide lo spazio; riguardo a quelli virtuali, più difficilmente distinguibili, in cui spesso può essere suddiviso lo spazio vuoto, M. Pia Arredi scrive: *I contorni virtuali sono quelli che vengono percepiti, pur senza nessuno stimolo obiettivo, in funzione delle leggi della forma richiamando alla memoria i valori strutturali di sistemi compositivi affini. I contorni immaginari sono quelli che delimitano, per esempio, una figura parzialmente nascosta da un'altra figura ad essa sovrapposta: pur in mancanza di un corrispettivo fisico, di una presenza, i margini esistono nella percezione mentale che, in base alla conoscenza della geometria, è in grado di completare il non visibile.*¹²

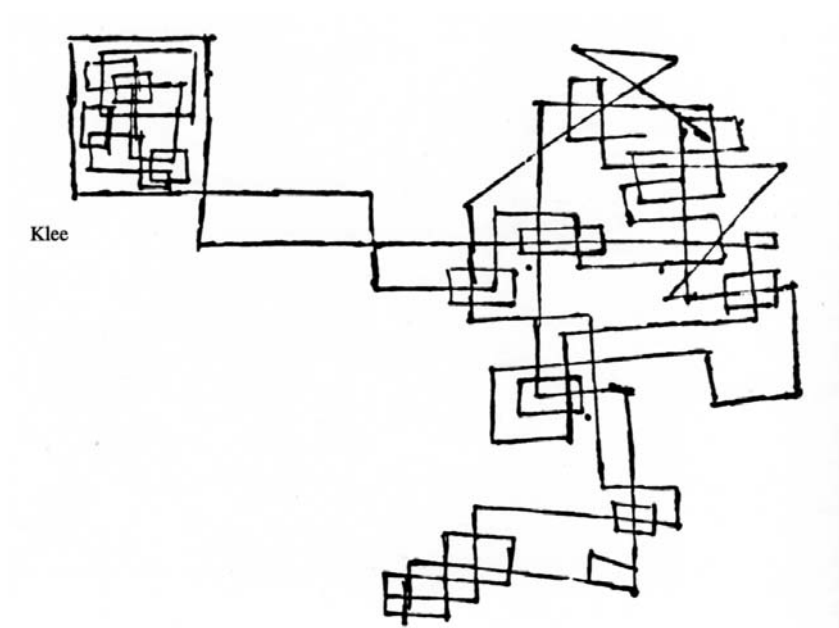
Il vuoto come spazio della connessione è costituito spesso da un sistema di vuoti differenti che si connettono tra loro.

Tali spazi vuoti possono essere accostati lungo una giacitura prevalente, ed è il caso delle piazze in sequenza o dei sistemi costituiti da vuoti differenti, come nel caso dell'articolazione in successione di viali, piazze e parchi; oppure possono sovrapporsi componendo strutture più complesse, come nel caso di spazi vuoti interstiziali, che non corrispondono a tipologie formali ricorrenti del vuoto. Se invece i vuoti tendono a sovrapporsi talvolta generando la compenetrazione tra spazi interni (corti, logge, porticati, etc.) ed esterni costituiscono un sistema continuo. (*in-between*)¹³

13 *In architettura, il "tra" centra il suo interesse su ciò che sta in mezzo- l'architettura della relazione e della tangenza(...) E' un'architettura senza limiti, senza proporzioni, opera della fenomenologia del paesaggio, ma anche architettura della congiunzione.(...) E' la risposta ideale per un progetto contaminato dall'ambiente circostante. Esso ha origine là dove le condizioni non sono precise, ma ambigue, confuse, ibride, incerte. (...) Il "between" non è necessariamente uno spazio residuale, ma può essere uno spazio sostanziale(...) Di interesse è infatti questa capacità di "guarnizione" del vuoto interstiziale implicito in queste configurazioni irregolari. Questo ritmo possibile tra ciò che è occupato, trascurato, legato: pieni, vuoti, relazioni (...) Il vuoto non separa ma unisce*
Manuel Gausa, *The metapolis dictionary of advanced architecture*, Actar Barcellona, 2003, voce *in-between*, p. 334.



Le Principe des dimensions, in F. Bacon, *op. cit.*, p. 49.

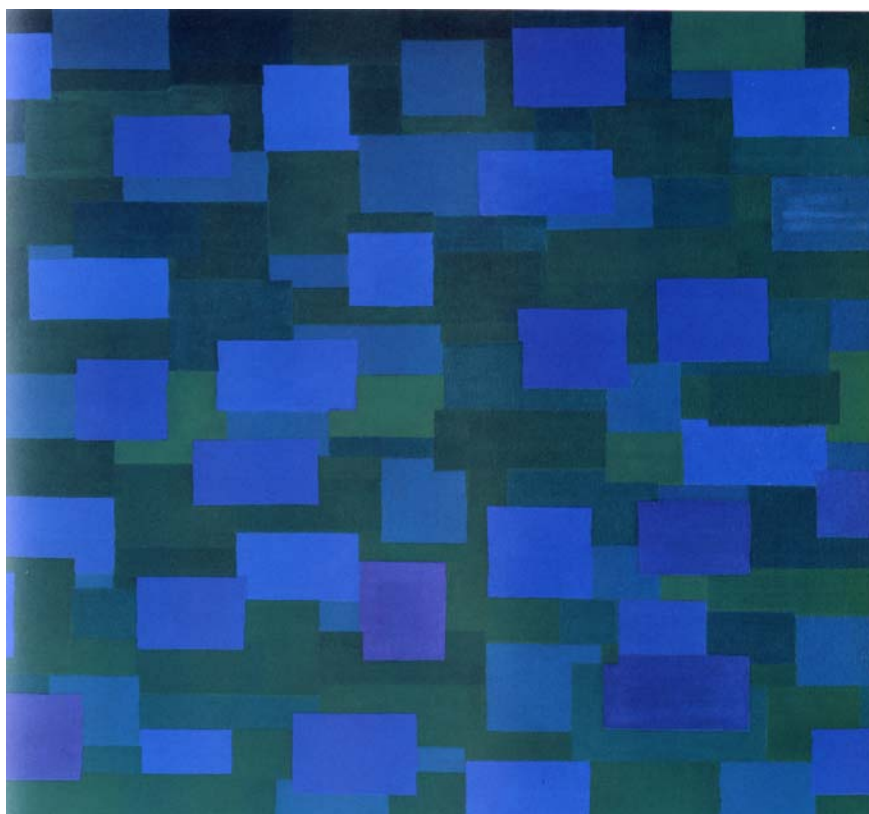


P. Klee, in F. Bacon, *op. cit.*, p. 242.

Accostare

Piazze in sequenza

Punto-linea-superficie

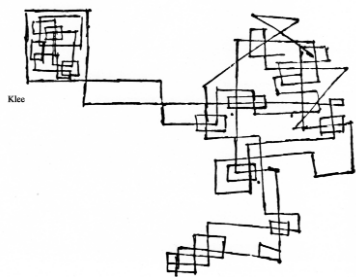


M. Pastoureau, *Entre vert et noir*, in M. Arzenton (a cura di), *op. cit.*, p. 255.

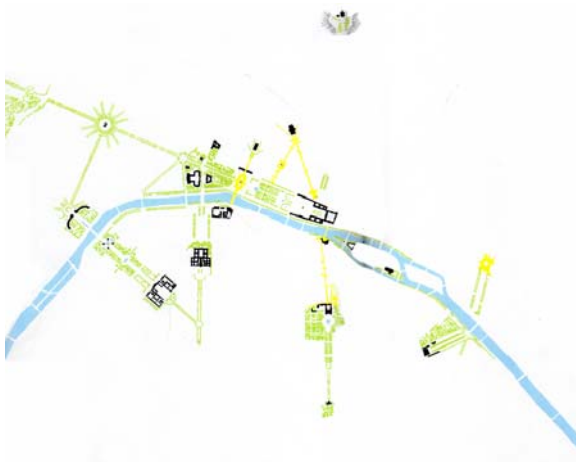
Intrecciare

spazi *in-between*

Accostare



Il centro di Parigi.



Lungo l'asse in direzione della Reggia di Versailles si connettono una serie di vuoti differenti: il boulevard degli Champs Elysées la place de la Concorde, i giardini delle Tuileries. L'architettura del vuoto diventa la struttura portante del cuore di Parigi

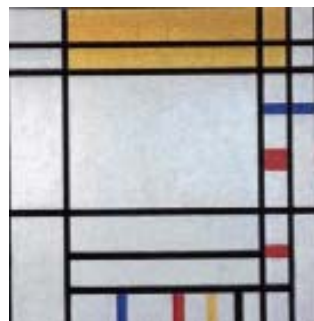


Place de la Concorde, J.Parigi.

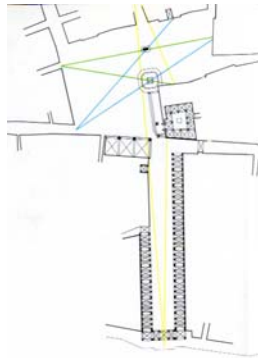
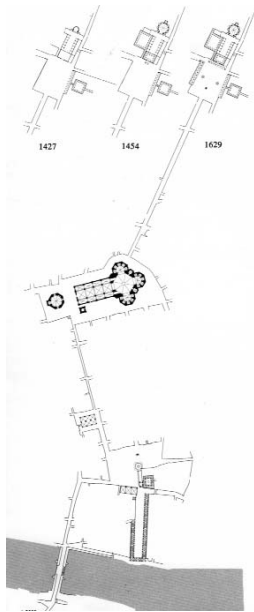


La place de la Concorde, è uno dei vuoti connessi lungo il sistema longitudinale. La piazza, pur avendo in pianta una forma rettangolare che rimanda allo spazio introverso delle altre piazze francesi, in realtà è aperta verso il paesaggio naturale della Senna. Il vuoto della piazza è uno spazio dell'attraversamento, i fronti degli edifici e l'obelisco al centro non riescono a rendere la piazza uno spazio della centralità.

Il centro di fatto non unificava la città; la piazza non era che una chiave girando la quale tutto attorno si dischiudeva.
R. Sennett



Sistema delle piazze storiche, Firenze.

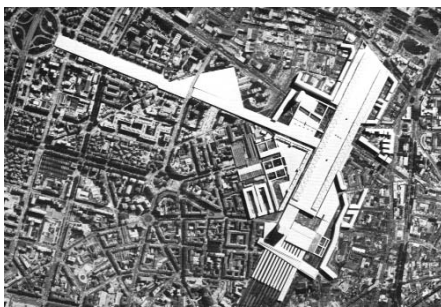


Accostare



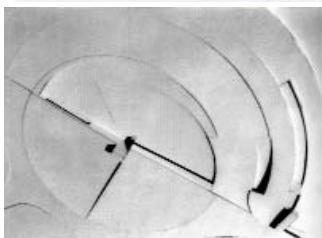
punto linea superficie

Proposta per il centro direzionale a Milano, Gregotti.



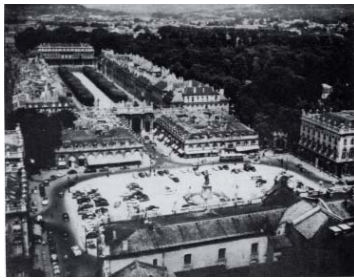
punto linea superficie

Passeio Atlantico, Porto, M. De Solà Morales.

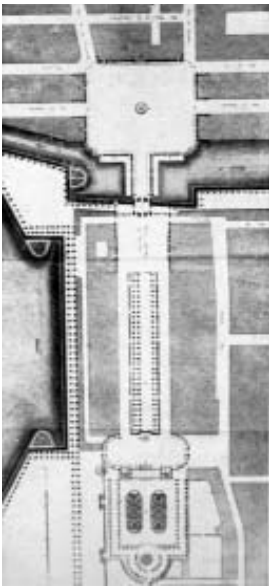


Accostare

Piazze in sequenza, Nancy.

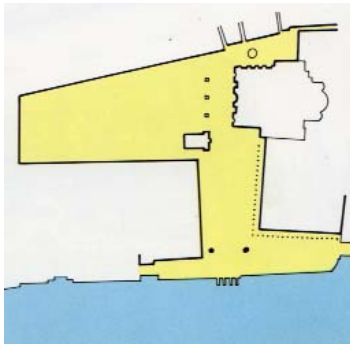
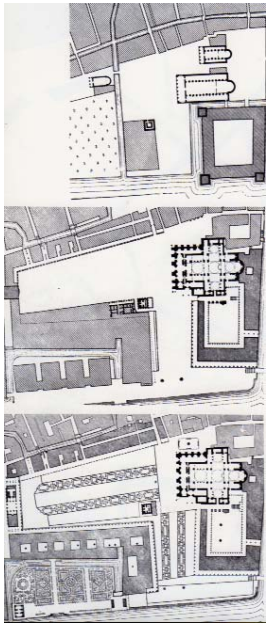


Lo straordinario contrassegno qualitativo di questo intervento urbano sta appunto nella capacità di ricomporre in una progressione ritmica unitaria il già costruito, (...) mediante un uso sapiente di alcuni elementi canonici dell'architettura della città, porticati, viali, allineamenti e altri. (B. Gravagnuolo)



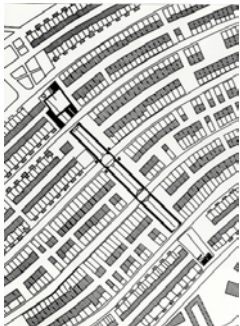
piazze in sequenza

Piazza San Marco, Venezia.



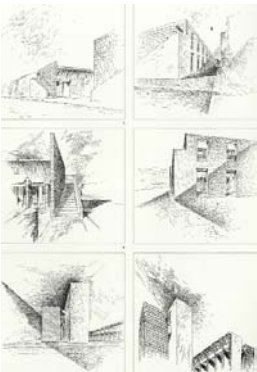
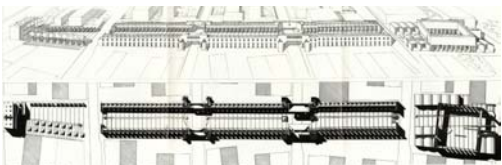
piazze in sequenza

Piazze a Gibellina, F. Purini, L. Thermes.

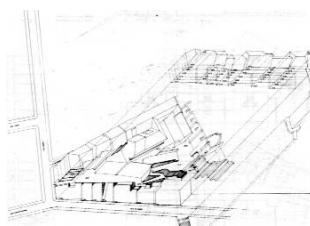
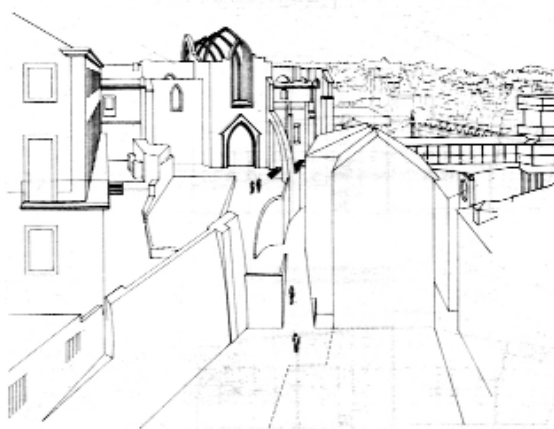
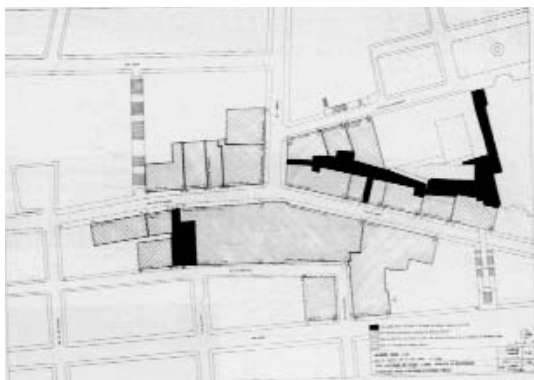


Si tratta infatti di una serie di vasti spazi allineati secondo il pendio e separati dalle strade veicolari "Progettazione di un sistema coordinato di piazze

Il progetto è costituito da un grande recinto "costruito, che unifica gli attuali vuoti in un unico spazio "recinto costruttore di un margine solido. (F. Purini.)

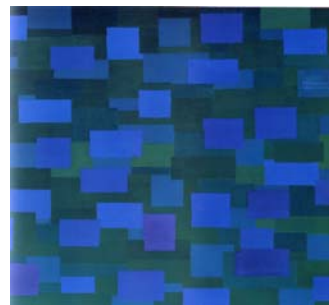


Intervento nel Chiado, Lisbona, A. Siza.



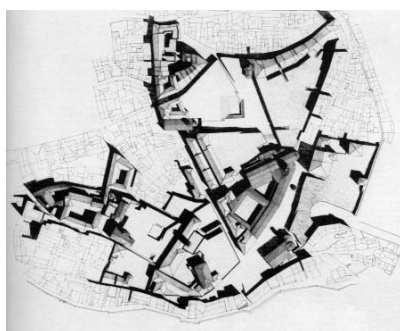
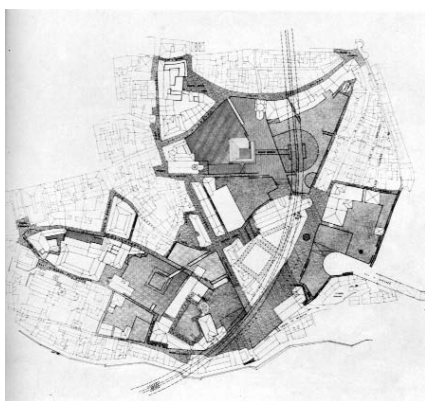
Nell'agosto del 1988 un incendio distrusse parte del centro di Lisbona. Siza interviene con un progetto di ricostruzione in cui nuovi significati e ruoli vengono attribuiti agli spazi vuoti interni agli isolati. Siza reinterpreta il sistema degli spazi pubblici, lavora nella profondità degli isolati, tutti gli intersitizi entrano a far parte di un articolato sistema di vuoti tra "l'interno e l'esterno".

Intrecciare



in-between

Piano particolareggiato, Genova, I. Gardella.



Il progetto si compone di parti distinte (...) le scalinate, i terrazzamenti, i giardini pensili, gli edifici a blocco compatto, le piazze porticate incise entro uno spazio lastricato più vasto, ecc.. Sono i termini analitici su cui si basa la composizione urbana. "Uno dei caratteri fondamentali del progetto diventa così quello di dare una grande ampiezza agli spazi pubblici: esso crea nel cuore del tessuto tradizionale un sistema estremamente vasto di aree libere e pedonali, fatto di piazza, terrazze, giardini, e la città nel suo insieme viene proposta come spazio continuo, unitario. (I. Gardella)



M. Rothko, *Sans Titre*, in M. Arzenton (a cura di), *op. cit.*, p. 68.

14 R. Dubbini, *Vedute e panorami*, «Lotus international» n° 52, p. 110.

15 N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino, 1994, voce *Limite*.

16 M. Pia Arredi, *op. cit.*, p. 158.

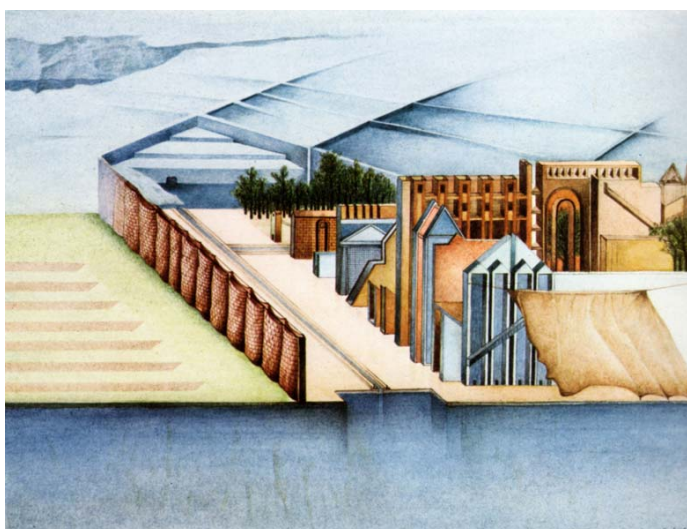
Lo spazio del bordo: la tangenza

J. Derrida abbozza una definizione etimologica del bordo (tavola, asse, fianco di una nave); poi cita il *Diz. Littré*: Il bordo è dunque propriamente un asse; e l'etimologia ci consente di cogliere tutta la catena delle sue significazioni. Il primo significato è quello di fianco della nave, che è un'opera composta di assi; poi, per metonimia, ciò che fa da orlo, che racchiude, che limita, ciò che sta all'estremità.¹⁴

I Romani chiamavano Limiti le pietre che segnavano i confini delle proprietà; esse non potevano essere rimosse, erano sacre e protette dalla divinità detta *Limite* o *Termine*. Il *limes*, da *limen*, era la soglia che stabiliva quindi l'appartenenza. Il vuoto di bordo, spazio limite, sta ad indicare *L'ultimo punto di una cosa e il primo punto al di là del quale non c'è alcuna parte della cosa e al di qua del quale c'è ogni parte di essa*.¹⁵; Il vuoto come spazio del bordo separa, marca le differenze, segna un distacco, è come un "muro in assenza".

Il vuoto di bordo è sempre uno spazio della discontinuità: *Le figure di discontinuità sono quelle figure che attraverso la sottrazione di parti materiali creano una scissione significativa all'interno di sistemi coesi. La scissione può essere formalizzata o casuale, ma in ambedue i casi l'effetto percepito è quello di una brusca interruzione dell'unità del sistema che rende presente in superficie la pluridimensionalità dello spazio interno*.¹⁶

Il vuoto di bordo è sempre "tangente a", nel senso che una sua estremità lambisce ciò di cui segna la fine; è dunque la tangenza la relazione principale che il vuoto come spazio del bordo stabilisce con quanto tende a separare.



M. Scolari,
*Architettura del
limite*, in
Rassegna n° 1,
1979, p. 42.

Vuoti di bordo sono, ad esempio, gli spazi extramoenia a ridosso delle mura, o quelli intramoenia adiacenti alle porte di città; essi il più delle volte, anche se trasformati nel tempo in piazze, conservano nella conformazione, la memoria della loro origine. I vuoti che segnavano il passaggio dalla città murata alla campagna non urbanizzata, sono stati nel tempo inglobati nello sviluppo della città; nonostante ciò però, anche allo stato attuale manifestano, per quella che è la loro configurazione, la natura originaria di spazi collocati tra “un dentro e un fuori”.

Vuoti di bordo sono anche quelli che costeggiano elementi naturali, che si estendono lungo i fiumi o lungo la costa; o ancora vuoti a ridosso di salti di quota improvvisi. In questi caso è la geografia, evidentemente, a condizionare maggiormente la natura di questi spazi posti “sul limite”.

Lo spazio del bordo e la tangenza:

Dentro/fuori (Aprire / Chiudere)

“Sul limite” (Terminare)



L. Spilliaert, *Retour du bain*, in M. Arzenton (a cura di), *op. cit.*, p. 162.

Dentro/Fuori



Il foro Carolino, Napoli.



Piazza Dante è principalmente uno “spazio dell’attraversamento”. La sua origine di “largo fuori le mura” è ancora resa evidente dalla conformazione dello spazio, *tangente* il nucleo della città antica.

Campo dei Miracoli, Pisa.

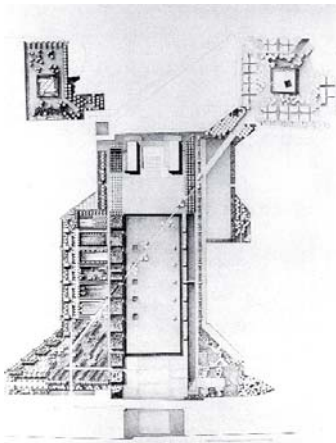


Il vuoto del campo dei miracoli era uno spazio, interno alla città, a ridosso della mura. Anche questa posizione marginale spiega il sistema di occupazione dello spazio. Il vuoto viene liberamente “riempito” attraverso le architetture che come “*volumi puri sotto la luce*”, si dispongono sul parterre verde.

Piazza Garibalidi, Sulmona.



La piazza è posizionata immediatamente al di fuori della prima cinta muraria medioevale. E’ uno spazio complesso, aperto verso il paesaggio orografico e attraversato dall’acquedotto costruito nel 1256. La piazza è composita, ancora oggi su di essa si affacciano parti ed elementi di città differenti. E’ luogo della “separazione” e della “differenza”.



Parc André Citroën, A.Provost, J. P. Viguier, G. Clément, P. Berger.



Il parco viene realizzato in sostituzione delle officine dismesse della Citroën. Il grande parterre, in pendenza, verde costeggiato dal sistema delle serre si apre verso la Senna, che costituisce il suo limite naturale.

“Sul limite”

Piazza della Signoria, Gubbio.



Sulla *piazza pensile* si fronteggiano i due edifici del palazzo del Podestà e del palazzo del consoli. Lateralmente è posizionata la gradonata che collega la piazza con la città che si estende ad una “quota inferiore”.

Piazza dell’Unità d’Italia, Trieste.



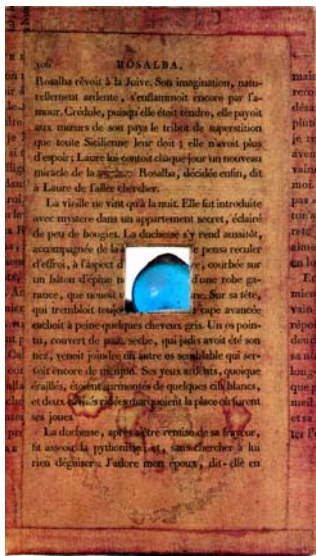
Piazza Duomo, Trani.

Sulla linea sottile che separa mare e cielo si staglia il bianco della pietra: la possente cattedrale “sul limite”, tra *artificio* e *natura*.

Place Dauphine, Parigi, 1578-1606.



Sulla punta dell’*Ile de la cité*, la triangolare place Dauphine. La statua equestre, in asse con il triangolo, del quale rappresenta il vertice, si inquadra attraverso il varco di ingresso alla piazza. Lo slittamento della statua oltre il pont Neuf denuncia ed esaspera la posizione “di bordo” della piazza.



J. Cornell, Sans titre (Rosalba) in M. Arzenton (a cura di), op. cit., p. 216.

17 Halos: cerchio attorno al sole o alla luna; cerchio di luce sfumata che si forma attorno ad una sorgente luminosa. Chiarore che in particolari condizioni atmosferiche circonda gli astri.

Dizionario Etimologico, Rusconi, Santarcangelo di R. (Rn), 2003, voce Alone.

18 Irradiare dal latino tardo irradiare, in-illativo e radius =raggio. Significato: illuminare con luce propria, con i propri raggi; come verbo intransitivo, splendere in forma di raggi; emanare; diffondersi; come verbo intransitivo pronominale, propagarsi in varie direzioni.

Dizionario etimologico, op. cit., voce Irradiare.

19 F. Purini, Comporre l'architettura, cit., p.150.

20 Q. De Quincy cit. in L. Grassi M. Pepe, op. cit., voce Distanza.

Lo spazio dell'aura e l'halos¹⁷(irradiazione)¹⁸

Le regioni non finiscono dove arriva il loro perimetro. Esse possiedono, come peraltro i corpi, un'aura che le circonda e che può definirsi come il loro territorio. (...)

Ogni corpo, ogni edificio, ogni elemento “occupa” uno spazio che oltrepassa il proprio limite e perimetro fisico; l'aura indica lo spazio che, anche se esterno, appartiene all'edificio, è appunto parte del suo territorio. I volumi non finiscono dove le superfici che li delimitano incontrano il vuoto. Essi sono circondati da un'aura, ovvero una vibrazione che si diffonde nello spazio a causa dell'esistenza di quest'involucro virtuale.¹⁹ Ogni elemento fisico nello spazio ha un proprio involucro virtuale; ma vi sono vuoti che hanno unicamente il ruolo di circondare elementi puntuali, sono gli spazi “intorno a”. Il vuoto è il significante, nello spazio esterno della città, del volume (edificio) che circonda, segna una distanza necessaria. Quatremere de Quincy definisce il punto di distanza come quello da cui vuoi considerare un edificio per ben comprendere ed abbracciare le parti e i rapporti.²⁰

Il vuoto come spazio dell'aura circonda, isolandoli, “punti notevoli” all'interno della struttura urbana. Il vuoto può circoscrivere completamente l'edificio, ed in questo caso, l'aura stabilisce il recinto virtuale dell'edificio; oppure può differentemente svilupparsi solo in una direzione, in questo caso l'Aura segna un ampliamento all'esterno dell'edificio, una sorta di prolungamento dello spazio interno dell'edificio pensato in funzione della sua facciata, come fosse un ribaltamento della facciata stessa, in questi l' Aura è lo “spazio dell'ombra”.

Saper leggere il vuoto come spazio dell'aura risulta particolarmente importante nello spazio della città contemporanea. Il processo di ricomposizione dei vuoti abbandonati o informi interni alla città, induce a cercare di individuare, attraverso il progetto, con attenzione le aure di quei frammenti, *ex ante* spesso "paratatticamente accostati e muti", da ricomporre; si tratta di stabilire nuove gerarchie e nuovi sistemi d'appartenenza di quei vuoti. Si tratta di comporre²¹ insieme le aure dei frammenti (pieni), di dare loro struttura creando nuove reciproche corrispondenze e dinamiche relazioni.

Giedion individua proprio nel significato che acquisiscono i volumi, come elementi costruiti puntuali nella città, il passaggio alla terza e ultima concezione dello spazio e scrive: *Le costruzioni, come le sculture, irradiano una propria atmosfera spaziale, e noi siamo diventati sensibili al potere che i volumi emanano nello spazio. Oggi l'architetto deve risolvere il problema di collegare fra di loro volumi di alte e basse strutture. Come agli inizi, l'architettura si sta avvicinando di nuovo alla scultura e la scultura all'architettura. Esse sono quasi prossime ad integrarsi.*²²

21(...) l'anima, la struttura interna, la parte più necessaria, era proprio la composizione. La ricerca di quegli elementi, o la fissazione di quegli elementi, è certamente una ricerca che va verso la composizione architettonica.

G. Polesello, *Gianugo Polesello*, in Enrico Bordogna (a cura di), op. cit., p. 132.

22 S. Giedion, *L'eterno presente le origini dell'architettura*, cit., p. 543.

Lo spazio dell'aura e l'halos (irradiazione):

L'*off-set*. (circoscrivere)

Lo spazio dell'ombra. (ribaltare)

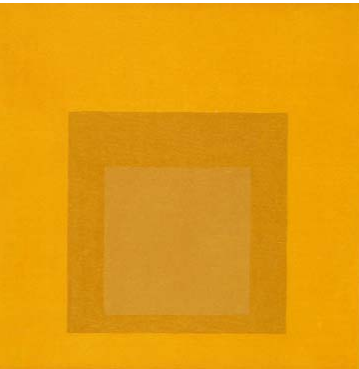


Christo, *Empaquetage*, in L. Grassi M. Pepe, op. cit., p.405.

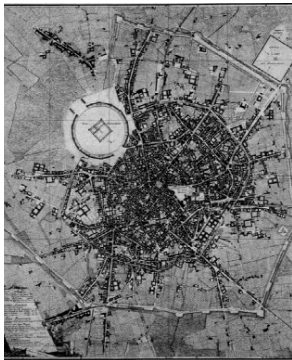


Andy Warhol, *Shadow(ombra)*, 1978 in M. Arzenton (Responsable des Editions), op. cit., p. 123.

L'off-set



J. Albers, Study for Homage to The Square, in M. Arzenton (Responsable des Editions), op. cit., p. 73.

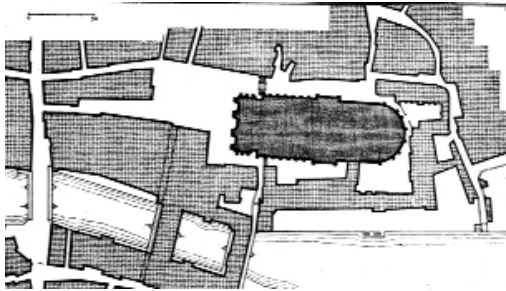


G. A. Antolini, Foro Bonaparte, Milano, 1801.



Grande struttura urbana che interpreta e "misura" il preesistente castello sforzesco componendo, nel perimetro della sua "aura", una serie di nuovi edifici pubblici rappresentativi.

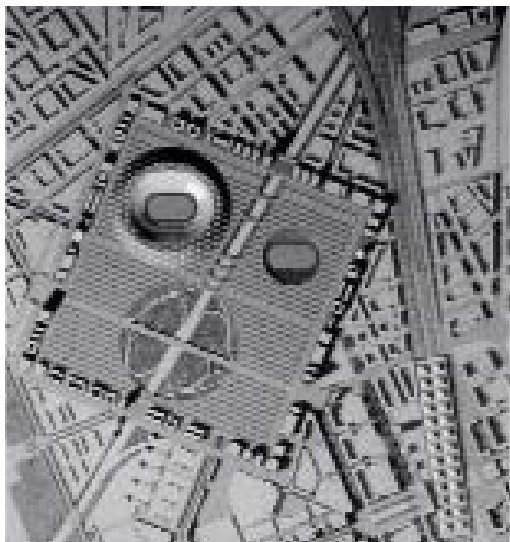
Notre-Dame, Paris.



La cattedrale fu isolata dal tessuto edilizio che, sin dall'origine, la circondava, attuando l'idea ruskiniana dell'"isolamento" che mirava ad esaltare, anche in maniera forzata, l'aura del monumento.

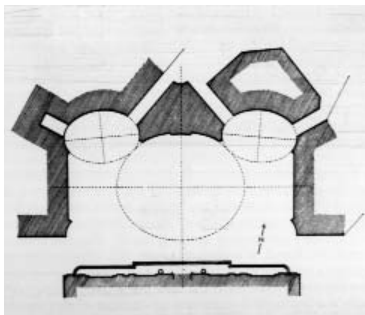


Progetto vincitore del concorso urbanistico per Le Grand Stade, D. Perrault, Melun-Sénart, 1993.



Il concorso prevedeva la ristrutturazione urbana e paesaggistica intorno allo stadio. Il progetto non è stato realizzato. Viene individuata intorno allo stadio uno spazio vuoto "recintato". Il bordo è costituito da una serie di attrezzature sportive.

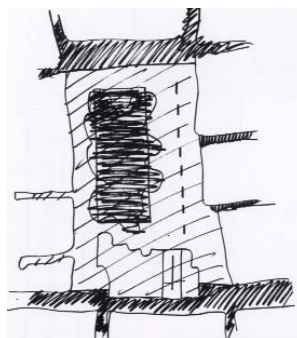
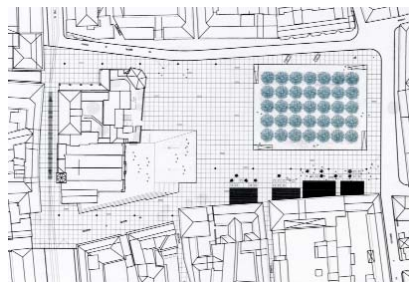
Piazza S. Ignazio, 1730, Roma.



Lo spazio vuoto dinnanzi alla chiesa ha dimensioni limitate; la piazza viene disegnata dal Raguzzini in modo da ampliare l'effetto prospettico, e "dilatare" lo spazio.

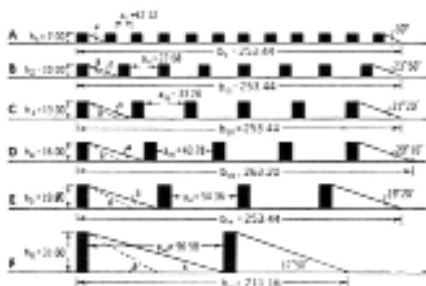
Lo spazio "dell'ombra"

Piazza Gramsci, D. Perrault, Cinisello Balsamo 1909-2003.



Pochi e semplici gli elementi del progetto: in primo luogo una macchia di alberi in posizione diametralmente opposta a quella della chiesa, a costituire insieme a quest'ultima le due polarità della piazza. D. Perrault

Diagrammi, W. Gropius.



Centre G. Pompidou, R. Piano e R. Rogers, 1977.



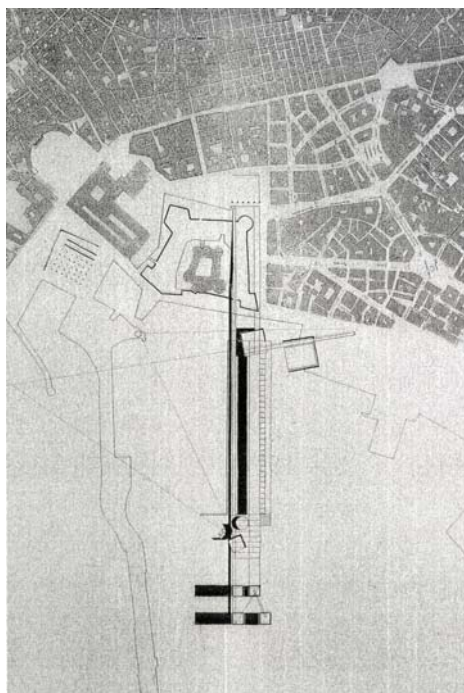
Place de l'Hotel de ville, Parigi

Platea: L'area libera e multiuso della piazza esterna (...) che può definirsi palcoscenico. E. Guidoni, in Barbiani (a cura di), op. cit., p. 25.

2.2.2 Progetti di Gianugo Polesello: Figure del vuoto e relazioni urbane

Questo punto della tesi può considerarsi come una appendice al paragrafo precedente "Ruoli urbani del vuoto e idea organizzativa della forma : posizioni e disposizioni". Attraverso la lettura comparata di due progetti di Polesello, uno per la stazione marittima a Napoli e l'altro per l'isola dei granai a Danzica, si verificano le quattro categorie di ruoli urbani di cui si è in precedenza trattato.

Il Progetto per la stazione marittima a Napoli è stato argomento di studio nell'ambito del seminario sulla "Lettura di un' opera di architettura", svolto durante il secondo anno di dottorato. Il metodo di Polesello, già in quella occasione, era stato indagato con particolare attenzione alle tecniche di composizione e misurazione dello spazio vuoto. Il raffronto tra i due progetti evidenzia maggiormente la tecnica di montaggio che caratterizza il procedimento compositivo di Polesello; analoghe forme del pieno e del vuoto ricorrono in ambedue i progetti, ciò che varia sono le disposizioni interne al progetto, che sono condizionate dai caratteri dei luoghi sui quali i progetti agiscono: la Piazza Municipio - e il sistema dei vuoti - in cui si inserisce a Napoli, e l'isola dei Granai a Danzica. Polesello attribuisce alle "forme" del vuoto, ricorrenti in entrambe i progetti, analoghi ruoli urbani. La lettura comparata consente di fissare alcune corrispondenze che si riscontrano tra figure del vuoto e relazioni urbane che attraverso quelle figure vengono istituite. Polesello sottolinea come ambedue i progetti possano essere considerati come delle sperimentazioni



1 Piazza Municipio - stazione Marittima, 1990, in G. Polesello, *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, in Mirko Zardini (a cura di) Electa, Milano 1993, p. 148.

sul tema del vuoto, egli dichiara di affrontare in essi la questione (...) della forma e della misurabilità del vuoto dentro o fuori la città” e aggiunge “Vedere questo tema come tema, come questione propria della composizione e della progettazione architettonica, significa ribadire un nesso tra architettura come sistema linguistico e operazione che attraverso l’architettura ha da essere compiuta.¹

Le figure del vuoto, ricorrenti in entrambi i progetti, per Danzica e per Napoli, sono strumenti attraverso cui costruire relazioni in “continuità” con il contesto, inteso come parte attiva del progetto. Il progetto non può discendere dalla forma urbis data; il progetto esiste per modificarla. Di più: ogni architetto deve assumere quella forma come in sé trasformabile. Un architetto esiste nella misura in cui pensa la città come un fieri e non come un factum.³

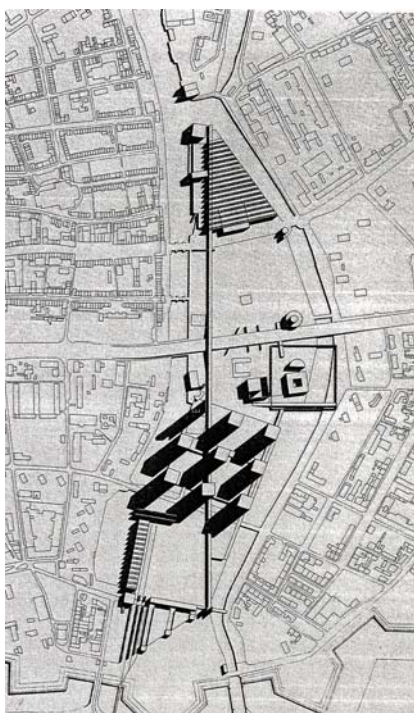
Per Polesello, nelle operazioni di riscrittura, di modificazione all’interno della città “edificata”, bisogna “(...)utilizzare, parti o elementi esistenti da “condurre a figura”, da “comporre” con altri elementi o parti che possono essere disponibili o da inventare o che devono essere prodotti in funzione di quella composizione.⁴

L’esperimento si avvicina così al concetto di “grande composizione” o a quello di “arte monumentale” e può essere proposto come una sorta di traslato di Wassili Kandinski, secondo una procedura del tipo: la Composizione Architettonica raccoglie insieme con i propri termini, con i propri elementi, “intraducibili”, come i “già dati” naturali o i monumenti, anch’essi “già -dati”, la Grande Composizione (al fine di

1 G. Polesello, *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, in Mirko Zardini (a cura di), op. cit., p. 14.

3 M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in Mirko Zardini (a cura di), op. cit., p. 13.

4 G. Polesello, *Grandi composizioni*, in Mirko Zardini, op. cit., p. 73.



1 Isola dei granai Danzica, 1989, Planimetria del complesso, in G. Polesello, *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, cit. p. 41.

5 G. Polesello, *Il progetto* (prima descrizione), in S. Bisogni G. Polesello, *L'architettura del limite*, Clean, Napoli, 1993, p. 39.

6 Valeria Pezza riferendosi ai progetti di G. Polesello e di S. Bisogni per la stazione marittima di Napoli, riguardo alle interpretazioni restituite del vuoto di piazza Municipio scrive:

La misura di questo vuoto, la sua appartenenza alla natura della città, e la sua corrispondenza con la costruzione del molo, cosituirà, per entrambi, la cosa da ricostruire, anche se il come prenderà, come vedremo strade diverse. (...) Per entrambi questa ricostruzione significa la ridefinizione, attraverso il progetto, di quegli elementi che alla misura di questo vuoto partecipavano (...).

V. Pezza, *Presentazione*, S. Bisogni G. Polesello, *L'architettura del limite*, cit., pp. 9-10.

7 In riferimento al vuoto di Piazza Municipio si veda il punto 3.4.1 "Il piazzale, quale architettura del vuoto?".

*una sua evidenza) esige la simultanea presenza di "intraducibili" e di "già-dati" insieme con elementi propri del soggetto che progetta l'architettura, che usa il proprio linguaggio in una grande operazione poetica.*⁵

Polesello utilizza alcune figure ricorrenti, del pieno e del vuoto, sperimentandone la "capacità combinatoria"; la composizione è orientata dal senso dei luoghi, dalla loro differente Storia e Geografia; quindi, pur partendo da un numero limitato di figure, le combinazioni sono diverse, perché il progetto, attraverso una soggettiva *ars combinatoria*, misura e traduce di volta in volta il carattere specifico dei differenti luoghi.

Il progetto per la stazione marittima a Napoli e quello per l'area dei granai a Danzica sono entrambi progetti che agiscono su degli spazi vuoti, anche se notevolmente differenti. La Piazza Municipio di Napoli è un vuoto sul quale affacciano edifici differenti, idee di città differenti etc., è uno spazio che sembra voler misurare la distanza tra il mare e la città⁶; è uno spazio in parte ancora irrisolto e da riconfigurare.⁷ L'isola dei Granai a Danzica, che si colloca tra la città storica e quella d'espansione, è ripensata, attraverso il progetto, come nuova centralità in grado di ricucire, creando corrispondenze e nuove integrazioni, le due parti separate di città.

Progetto per la stazione marittima a Napoli

Nel progetto per Piazza Municipio, Polesello costruisce un sistema continuo di spazi vuoti, nel quale si compongono insieme le nuove "architetture del vuoto" di progetto e quelle preesistenti; Piazza Plebiscito, i giardini di palazzo reale, l'invaso della galleria Umberto, il tessuto dei quartieri spagnoli, il largo san Giacomo, sono i "vuoti" della città storica che Polesello compone con quelli nuovi di progetto: il percorso lungo il pontile, il foro a mare, il fossato del Castel



Il sistema dei vuoti in cui si inserisce il progetto.



I "monumenti" sui quali si "misura" il progetto.

Nuovo, la piazza dell'ex arsenale. Polesello considera la successione degli spazi vuoti della città come il "teatro del progetto". Da S. Elmo con la certosa, scendendo e attraversando i quartieri spagnoli ed entrando in un luogo complesso, un "Foro" che comprende Piazza Plebiscito con Palazzo Reale ed il ricostituibile largo dietro al Castello, dilatato a comprendere la piazza Municipio e poi il molo ed il suo terminale: in questo consiste il teatro urbano dentro il quale collocare il progetto.⁸

Luogo del progetto è un'area terrestre ed un'area marina ad un tempo: la Piazza Municipio con il Palazzo San Giacomo, il Palazzo Reale con i Giardini ed il Teatro, la Galleria, la Piazza Plebiscito, il Castel Nuovo sono il monumento della città terrestre affacciata sul porto e solo parzialmente nascosta dalla mole del Castel Nuovo, mentre la Stazione marittima, la radice del molo a terra, etc. costituiscono la città marina.⁹

La Certosa di San Martino, la collina di Sant'Elmo, il Palazzo Reale, il Castel nuovo, il palazzo san Giacomo, il pontile, i nuovi edifici pubblici, le torri a mare sono i volumi, i pieni che Polesello compone e che danno "misura" ai vuoti di progetto, attribuendo loro dimensione forma e struttura. Le composizioni sono di tipo paratattico e tutte fondate su un sottile equilibrio di pesi e misure.

La geometria per Polesello è sempre uno strumento attraverso cui misurare la geografia dei luoghi di progetto; la geometria è un gioco di "pesi e misure".

La topografia è sempre fortemente intrecciata alla storia dei luoghi, è essa stessa immagine di quella storia. Polesello parla di "topografia storica", il progetto parte dall'interpretazione iconografica e diviene esso stesso iconografia. Nel caso del progetto per Napoli egli scrive: *La topografia alla quale mi sono riferito nella costruzione del progetto è segnata da capisaldi architettonici nel loro consistere come unità autonome.*¹⁰ Nel progetto per Piazza Municipio la visione dal mare,

8 G. Polesello, *Il progetto (prima descrizione)*, in S. Bisogni G. Polesello, op. cit., p. 39.

9 ibidem.



A. Guesdon, *Veduta del porto mercantile*, 1844, in R. Amirante, F. Bruni, M. R. Santangelo, *Il Porto, Electa*, Napoli, 1993, p.16.



I "munumenti" e il sistema dei vuoti



Inserimento del progetto nel sistema dei pieni e vuoti preesistenti

10 G. Polesello, *Il progetto* (seconda descrizione), in S. Bisogni G. Polesello, *op. cit.*, p. 41.



F. Vervlot, *Veduta di San Martino dalla Darsena*, 1825, in R. Amirante F. Bruni, M.R.Santangelo *op.cit.*, p.14.

11 V. Pezza, *Presentazione*, in S. Bisogni G. Polesello, *op.cit.*, p. 9



Veduta della stazione marittima, in R. Amirante F. Bruni, M.R.Santangelo, *op. cit.*, in copertina

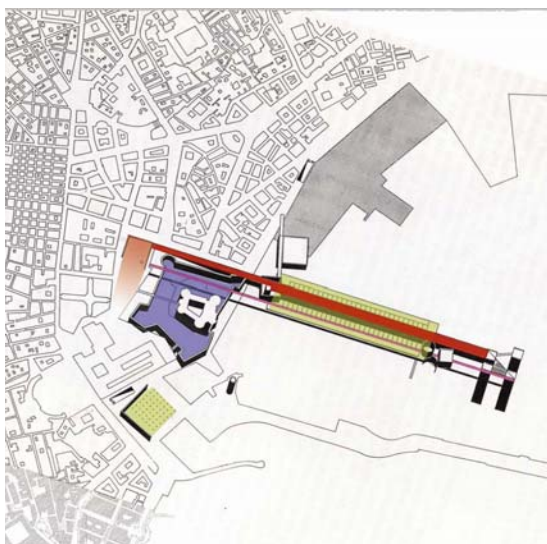
con la successione incalzante delle masse monumentali, meravigliosamente bloccata nella Tavola Strozzi suggerisce l'idea di prolungare nel mare la città, rompendo così il limite tra artificio e natura, quasi impercettibile in una città "sul limite" come Napoli. Mare e colline sono e saranno sempre dentro la *natura artificata di Napoli*, perché la sua forma proviene dalla loro reciproca resistenza e la racconta.¹¹ Il progetto è un'"architettura del limite"; esso diviene "misura" della distanza tra i due teatri naturali: quello della collina e quello del mare.

Il progetto reinterpreta il pontile-piazza, visibile nella tavola Strozzi, attraverso la costruzione, di una piazza a mare che Polesello chiama il "foro", e di un lungo pontile che la attraversa ad una quota superiore, e che collega le torri della nuova stazione marittima con Palazzo San Giacomo. Nelle composizioni di Polesello la sovrapposizione è uno dei principi ordinatori del progetto; attraverso la sovrapposizione di "parti" del progetto, poste a quote differenti, si gerarchizza e specifica il rapporto di ciascuna di queste con la città. E' come se, attraverso quest'organizzazione "stratigrafica", si volesse, di volta in volta, mettere in relazione alcuni elementi specifici della città con alcuni dei pezzi e delle parti del progetto; in una città "porosa" come Napoli questo procedimento pare particolarmente appropriato e si sovraccarica di valenze simboliche.

Le torri a mare, nuova sede della stazione marittima, entrano a far parte del sistema degli edifici monumentali visibile da mare (come la tavola Strozzi suggerisce);

Il Castelnuovo diviene "centro", perno, fulcro della "Grande Composizione"; il sistema di vuoti, composto dalla successione di

La sovrapposizione come principio ordinatore: gli "strati altimetrici" del progetto. I colori corrispondono alle differenti quote del progetto.

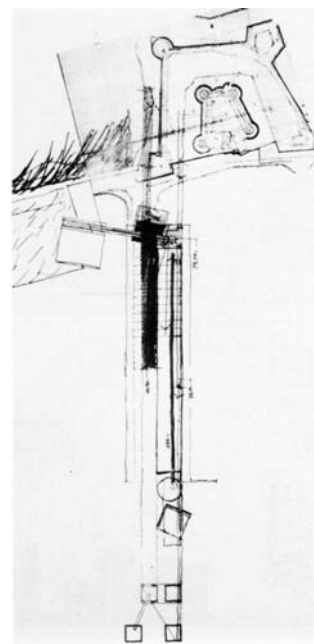


piazza Plebiscito, della galleria Umberto e dei giardini di palazzo reale, si arresta nella piazza dinnanzi a palazzo san Giacomo e viene proiettato, ruotando intorno al Castello, verso il mare attraverso il pontile che segue la giacitura della galleria dei fratelli Gasse interna al palazzo san Giacomo. Il sistema dei vuoti di progetto si dispiega a partire dal castello fino al raggiungimento del mare. Il vuoto "recinto" intorno a Castel Nuovo, il "foro" a mare e la piazza al posto dell'ex arsenale sono vuoti che rimandano alla forma del recinto, ma hanno ruoli urbani differenti. Il vuoto-asse del pontile e quello "cerniera" della piazza dinnanzi al Palazzo San Giacomo non rimandano immediatamente, a differenza dei prececenti, ad un archetipo formale del vuoto, ma sono interessanti per la loro capacità di tradurre in forme alcune relazioni proiettive dettate dalla posizione di elementi che attraverso il vuoto vengono connessi. (posizioni/relazioni)

Le differenti forme del vuoto nel progetto di Polesello possono essere considerate ciascuna espressione di una delle categorie (ontologiche) sulle quali si è riflettuto in precedenza.

Il vuoto-recinto intorno al Castel Nuovo è uno spazio dell'aura. L'irradiazione, nello spazio della città, della massa volumetrica del Castello è individuato fisicamente attraverso la ricostruzione della linea dell'antico bastione. Il vuoto all'interno, ad una quota inferiore rispetto alla Piazza Municipio, ripropone la forma originaria dell'antico fossato.

Lo **spazio dall'aura** circoscritto è figura del recinto. *L'immagine del Castelnuovo è immagine molteplice, con il basamento scultoreo verso il mare, le torri angolari emergenti, l'ingresso*

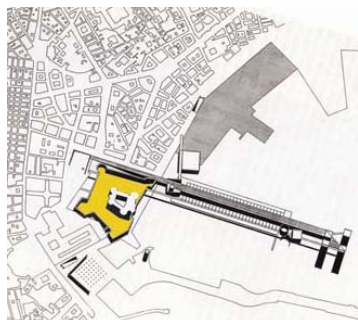


Piazza Municipio - stazione Marittima, in S. Bisogni G. Polesello, op. cit., p. 38.



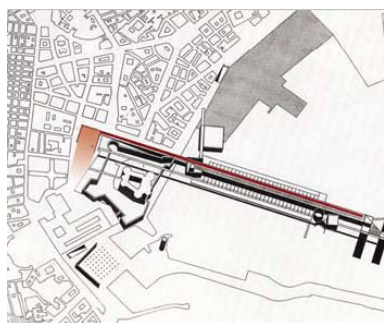
Tavola Strozzi seconda metà del sec. XV. Particolare., in R. Amirante F. Bruni, M.R.Santangelo op. cit., p. 12.



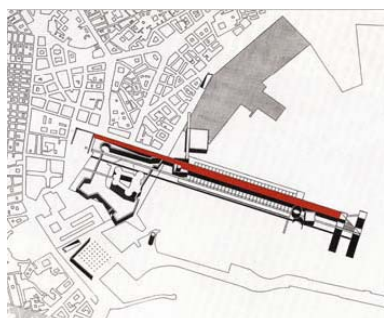


Lo **spazio dall'aura**: Il fossato del Castelnuovo.

12 G. Polesello, *Il progetto (seconda descrizione)*, in S. Bisogni G. Polesello, *op. cit.*, p. 41.



Lo **spazio della connessione**: la piazza antistante Palazzo San Giacomo.



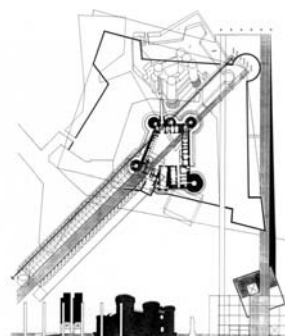
Lo **spazio della connessione**: il pontile.

da terra, etc. E' l'immagine della Tavola Strozzi, l'immagine della sua tridimensionalità statuaria, del tutto-tondo. (...)

L'ampliamento del Castello come luogo di difesa-offesa con la cinturazione dei bastioni aveva successivamente stabilito un nuovo limite. L'ipotesi di riproporre questi limiti è stata assunta dal progetto (...) Essa in ogni modo, non ha a che vedere con le operazioni canoniche di restauro architettonico. (...) La proposta, invece, è quella di disegnare un "intorno" plausibile per il castello assumendo della sua espansione solo la traccia ad indicare la pertinenza del terreno implicato nella costruzione. 12

I vuoti della piazza dinnanzi al Municipio e del percorso lungo il pontile sono **spazi della connessione**. Un elemento puntuale (la piazza) è accostato ad un altro lineare (il pontile) per mettere in relazione i vuoti monumentali esistenti con le nuove parti di progetto. Lo spazio vuoto dinnanzi al Palazzo San Giacomo (spazio della connessione) funge da cerniera del sistema dei vuoti; mette in relazione la sequenza di vuoti irregolari dominati dalla presenza prepotente delle masse degli edifici monumentali (la galleria, il palazzo reale, il Castel Nuovo), con il foro a mare e il percorso lungo il pontile che si estende verso le torri. La piazza è un'essedra, chiusa verso il tessuto del rione carità (attraverso un sottile setto che funge da bordo) e aperta verso il mare e verso la successione di vuoti monumentali, avente piazza Plebiscito come terminale.

Il lungo pontile sopraelevato connette le torri a mare, sede della nuova stazione marittima, con il Palazzo San Giacomo; il pontile è strumento di misura della distanza tra la collina di sant'Elmo e il mare. L'architettura (del vuoto) del pontile è il mezzo per costruire e dar forma alla relazione di proiezione (prospettica) che sussiste tra le torri e il Castel Sant'Elmo; Il vuoto-asse acquisisce spessore altezza, volume, diviene l'architettura del pontile, la sua quota, (...) riunita a quella di palazzo san Giacomo, risulta così sopraelevata rispetto

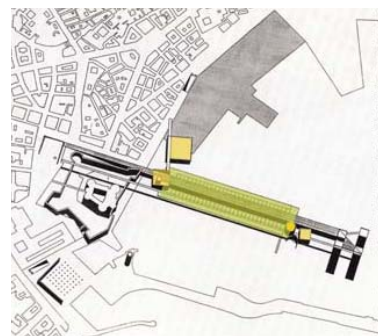


Piazza Municipio - stazione Marittima, in S. Bisogni G. Polesello, *op. cit.*, p. 36.

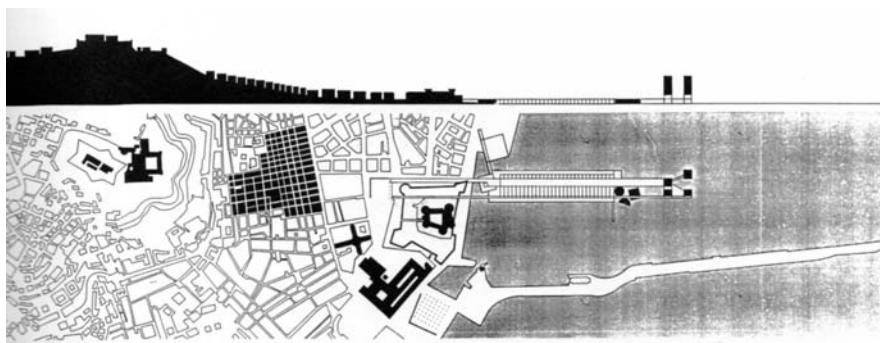
a quella del lungomare che lo interseca; Il fronte della città sulla nuova, contenuta dimensione della Piazza del Municipio riacquista quel carattere di via del molo ¹³, così come la piazza era chiamata fino alla fine dell'ottocento.

Il pontile sembra essere una traslazione verso mare di uno delle strade dei quartieri spagnoli, ha infatti la stessa lunghezza, ma invece di misurare la distanza tra Via Toledo e la collina (il Corso Vittorio Emanuele) misura quella tra la Certosa e le torri a mare. Il percorso lungo il pontile è spazio della connessione, la relazione cui dà forma è la tensione proiettiva, tra i volumi a mare del progetto e gli elementi geografici e storici del luogo: la collina con il Castel Sant'Elmo. Il vuoto-“foro” è la traslazione in acqua, oltre il limite della linea di costa, di una “piazza che a terra non c'è”: la Piazza Municipio. Il vuoto “foro” è uno spazio che ospita alcuni edifici pubblici, due solidi geometrici puri, il teatro, il complesso dei ristoranti, dei caffè, etc, la sua forma rettangolare è definita da una piastra (il parterre), circondata dal vuoto del mare; la larghezza della piastra corrisponde alla dimensione dello spazio innanzi al Palazzo San Giacomo. Gli edifici pubblici che sono collocati lungo il perimetro, sono “disposti” in modo tale da generare delle relazioni di convergenza verso il centro, che corrisponde al parterre dell'intera piazza. Il “foro” del progetto di Polesello è dunque uno **spazio della centralità**; il recinto è costituito dal bordo della piastra oltre il quale si apre l'immensità del mare. Il foro a mare è uno spazio centrale e non di bordo nonostante la sua posizione, perché il mare circonda completamente il vuoto regolare della piazza che è già “oltre il limite” stabilito dalla linea di costa: la piazza è una zattera nel mare. (per il vuoto come spazio di bordo si parla di spazi “sul limite”) La piazza nell'area dell'ex arsenale è uno **spazio di bordo** che media il passaggio dal mare alla terra, posto com'è “sul limite” tra natura ed artificio.

13 V. Pezza, *Presentazione*, S. Bisogni G. Polesello, *L'architettura del limite*, op. cit., p. 10



Lo **spazio della centralità**: il “foro”



Piazza Municipio - stazione Marittima, in S. Bisogni G. Polesello, op. cit., p. 43.

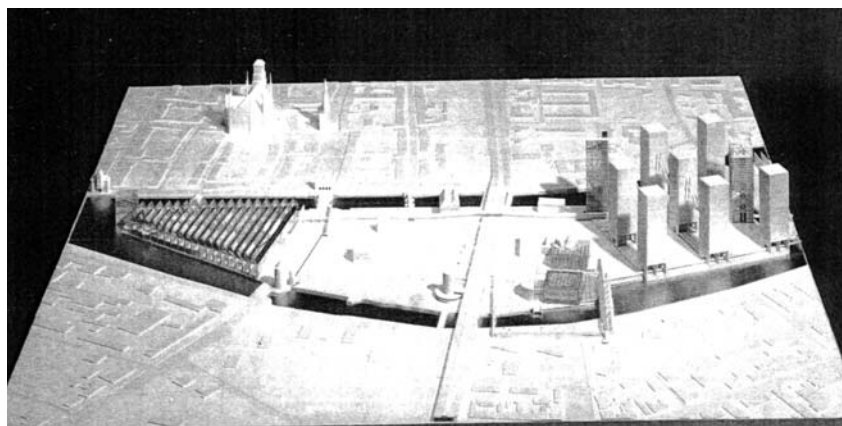


Lo spazio del bordo: la piazza della ex arseale.

Il vuoto della piazza è un figura geometrica perfetta: un quadrato. I due lati verso l'interno sono segnati da due alti setti murari che chiudono lo spazio verso la città, gli altri due verso il mare sono le linee immateriali che "in assenza" definiscono segnano la regolarità della piazza e la aprono verso il mare. La trama regolare dei 49 pilastri (7x7), tondi scandisce la dimensione del vuoto quadrato della piazza. Lo spazio vuoto dell'ex arsenale è una piazza posta "sul limite", attraverso la sua regolarità introduce un nuovo principio d'ordine tra tutti gli elementi differenti che la circondano: il mare, il terrapieno su cui poggia il castello, la rotazione della linea di costa, il molo San Vincenzo del quale diviene la nuova radice a terra. La piazza regolare sembra essere una traslazione a mare del vuoto di piazza Plebiscito alla quale dunque pare voler far conquistare un nuovo contatto con il mare.

Isola dei granai a Danzica

Il progetto per Danzica, come quello per Napoli, è una riflessione intorno al tema del "limite" tra terra e mare, ma anche del limite tra due differenti parti di città; l'isola dei granai a Danzica, misura infatti la distanza tra il centro storico ad est integralmente ricostruito e l'area d'espansione, ad ovest, occupata da una "edilizia episodica" e di scarsa qualità architettonica. All'interno dell'Isola una vasta area da ridestinare funzionalmente. *Il progetto organizza un sistema di funzioni centrali (direzionali, ricettivo-alberghiere, ricreative, commerciali-turistiche in unità architettonica complessa, ponendo in relazione gli*



1 Isola dei granai Danzica, 1989, Veduta del modello, in M- Zardini (a cura di), op. cit., p. 146.

*elementi del sistema insediativo del territorio di Danzica, in una sorta di sistema centripeto confluyente sull'inclusione costituita dall'isola dei Granai.*¹⁴

Polesello utilizza forme del pieno e del vuoto analoghe a quelle del progetto per Napoli, e indaga la loro possibilità combinatoria e la loro capacità, attraverso un processo di tipo associativo, di far emergere la memoria dei luoghi.

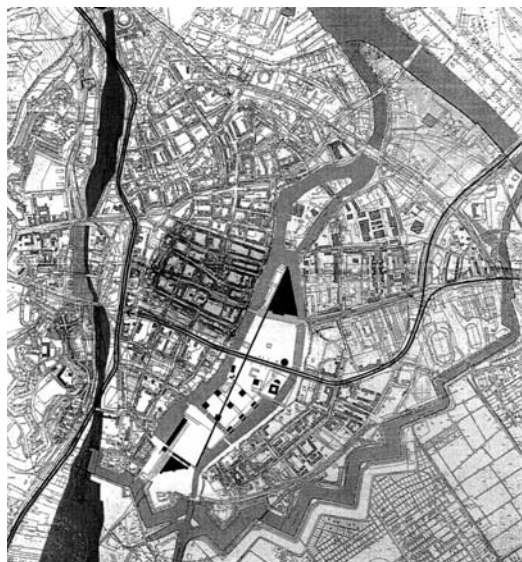
A Danzica, come a Napoli, volumi geometrici puri a forma di torri, cilindri, prismi, ospitano le diverse funzioni. *L'edificio a torre è una struttura elementare nella sua architettura e nella sua meccanica; esso è assunto come elemento modulo rispetto alle diverse funzioni e ai diversi usi.* L'insieme delle nove torri rappresenta la parte direzionale, la *citè des affaires*. Una delle torri, come per la stazione marittima a Napoli, ruota, *per far da fondale alla preesistenza*¹⁵; la torre *"si smaterializza divenendo diedro e costituendo contemporaneamente un segnale tecnologico"*¹⁵. Le variazioni dei volumi elementari sono sempre motivate dalla volontà di relazionare il progetto al contesto, del quale si cerca di introiettare nel progetto, le relazioni fondative.

Tra i due progetti sussistono analogie, non solo per quanto concerne l'utilizzo e il ruolo nella composizione di edifici d'identica tipologia, ma anche per la ricorrenza di analoghe "architetture del vuoto" (figure), che svolgono analoghi ruoli urbani. La successione di questi spazi vuoti diviene l'ossatura del progetto, il suo sistema portante.

Il percorso in quota, che Polesello definisce "viadotto tecnologico" attraversa longitudinalmente tutta l'isola, collega le differenti parti del progetto, ed è l'elemento che misura la "dimensione" longitudinale

14 G. Polesello, *Progetti di ricerca*, in Mirko Zardini (a cura di), *op. cit.*, p. 138.

15 G. Polesello, *Progetti di ricerca*, in Mirko Zardini (a cura di), *op. cit.*, p. 140.



1 Isola dei granai Danzica, 1989, Planimetria generale dell'intervento inserito nel centro storico, M. Zardini (a cura di), *op. cit.*, p. 142.

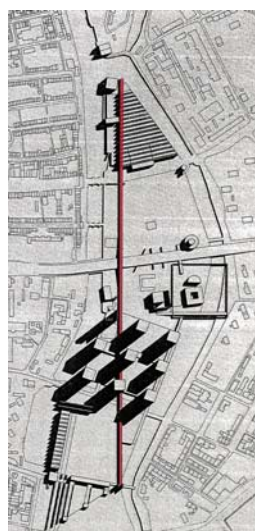
dell'isola maggiore (come il pontile nel progetto per Napoli). Il "viadotto tecnologico" incrocia l'autostrada che taglia trasversalmente l'isola, connettendo le due parti di città; il punto della loro intersezione è circondato da un parco, una vasta area vuota in cui si posizionano alcuni edifici pubblici; si tratta di solidi geometrici puri, che emergono come masse autonome in uno spazio diradato; sono nuovi monumenti che dialogano con quelli preesistenti oltre l'isola sulla sponda occupata dalla città storica.

Il centro congressi è un volume cubico con una corte centrale, è circondato da un recinto che, come per il Castel Nuovo, diviene una figura del vuoto che dà forma all'aura dell'edificio, il recinto oltrepassa il fiume, poggia sulla sponda verso la città; l'irradiamento nello spazio esterno dell'edificio circoscritto mediante il recinto oltrepassa il fiume, e collega così la parte storica della città con l'isola. Il "foro" di vetro e la grande piastra vuota costituiscono le due "chiusure" dell'isola dei granai. Il foro (...) affacciato sulla "piazza d'acqua", vuole esibire un'analogia con il complesso veneziano, posto all'estremità del Canal Grande sul bacino di San Marco, formato dalla punta della Dogana, dai Magazzini del Sale e dal seminario patriarcale, ed instaurare, alla sommità, una triangolazione ottico-percettiva con le vicine preesistenze. L'architettura della piastra è definita dalla presenza di figure geometriche elementari ¹⁶ (il piano, la linea). La piastra vuota si aggrappa al "viadotto attrezzato" e si articola su quote differenti; ciascuna quota definisce una connessione con parti differenti del progetto: il percorso, il bastione delle antiche mura, il complesso delle nove torri.

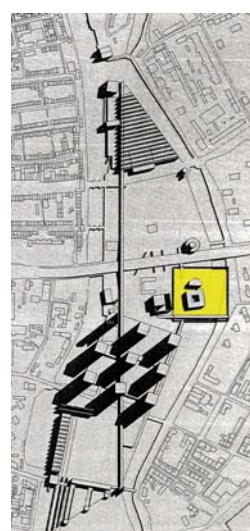
Il "foro" a nord e le torri della *cité des affaires* a sud, individuano

¹⁶ G. Polesello, *Progetti di ricerca*, in Mirko Zardini (a cura di), *op. cit.*, p. 140.

Lo spazio della **connessione**:
il "viadotto tecnologico".



Lo spazio dell' **aura**:
la piazza del Centro congressi.



l'area centrale dell'isola in cui si apre un grande parco urbano; Tra le testate "piene" dell'isola si apre uno spazio vuoto "misurato" che diviene il varco che collega le due parti di città. L'ampio spazio vuoto centrale è quindi uno spazio di connessione che mette in relazione le due sponde del fiume.

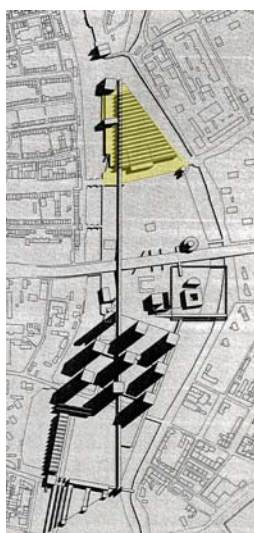
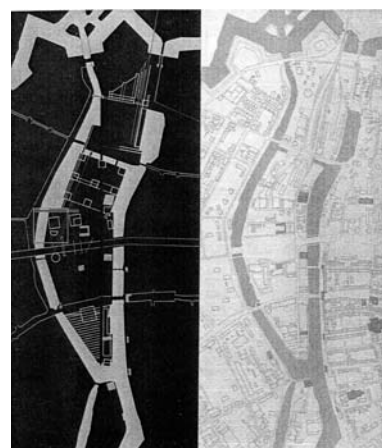
Indagare il procedimento attraverso cui Polesello compone le sue complesse architetture urbane è un'interessante occasione per riflettere su come utilizzare la **geometria**, la **memoria**, la **posizione**, come strumenti del progetto per ricomporre e riconfigurare gli spazi vuoti irrisolti della città, come già esposto accennato nel paragrafo 2.1 // *vuoto come materiale urbano*.

I due progetti di Polesello ed in particolare questo ultimo per l'isola dei granai, sono "testi" interessanti in cui poter osservare il risultato di una straordinaria capacità di intrecciare geografia e storia, geometria e memoria.

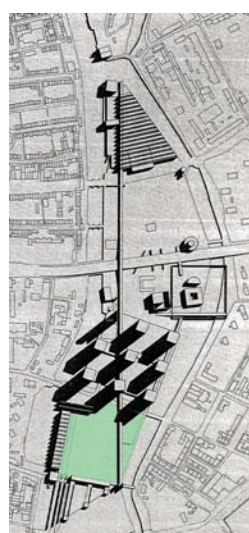
Le forme *elementari* sono gli elementi primi della composizione, i "pezzi" che acquisiscono significato solo attraverso il procedimento compositivo, che li mette in relazione con la città.

In questo procedimento di reinterpretazione delle relazioni urbane, vi sono elementi della città, come la Cattedrale, che istituiscono nuove relazioni a partire dal loro immutabile e intrinseco "valore di posizione" ed altri che, in virtù delle nuove relazioni che s'istituiscono attraverso il progetto, acquisiscono nuovi valori di posizione, come per l'autostrada che attraversa l'isola.¹⁷

La chiesa entra a far parte del progetto per la relazione di corrispondenza che si genera con il nuovo centro congressi. L'autostrada preesistente al progetto, da semplice attraversamento, diviene un percor-



Lo spazio della **centralità**:
Il "foro".



Lo spazio del **bordo**:
la piastra della *cité des affaires*.

17 Gregotti a proposito del rapporto posizione relazione: *ciò che si tratta di stabilire è se dal punto di vista dell'architettura un gruppo di posizioni può essere legato da relazioni al fine di costruire un'unità, o quanto meno una organizzazione riconoscibile, che può passare da un assetto ad un altro assetto in quanto organizzazione formale e funzionale, o se invece le posizioni sono raggruppabili nel tempo in modo infinitamente vario, dando luogo a relazioni a loro volta infinitamente diverse, o se le relazioni stesse, al loro variare indipendente, definiscono in modo continuamente nuovo le posizioni.*

V. Gregotti, *Questioni di architettura*, cit., p. 142.

18 M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in M. Zardini (a cura di), op. cit., p. 1.

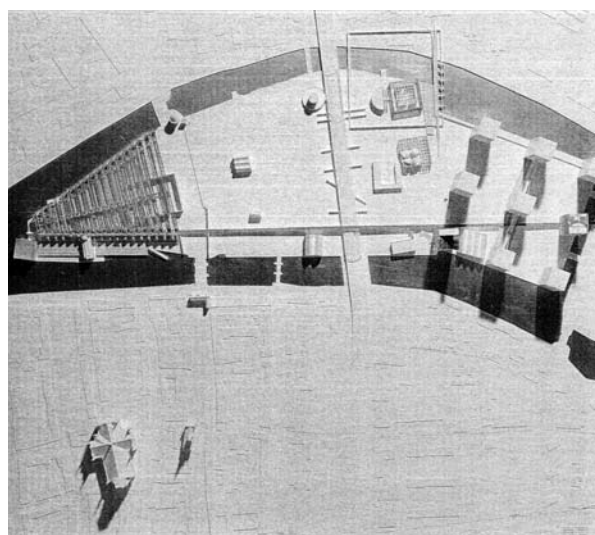
19 M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in Mirko Zardini (a cura di), op. cit., p. 3.

so centrale nel tratto in cui intercetta l'isola, e intorno al punto in cui incrocia "il viadotto" di progetto si apre un grande parco urbano.

La **Geometria**, intesa come "fatta" di pesi e misure, è lo strumento per fondare il progetto nel luogo specifico; l'ordito geometrico ha un carattere topologico. La Geometria è strumento della composizione, attraverso cui costruire, il sistema di relazioni che interpreti i "caratteri" del luogo; essa diviene strumento attraverso cui "misurare" il luogo. Spero si comprenda, a questo punto, perché abbia invitato a "sospendere" l'attenzione univocamente portata agli elementi uniformi iterativi, agli ordini geometrici della composizione di Polesello. Essi non esistono se non nel complesso delle relazioni con lo spazio metamorfico della città, se non nella dialettica non conciliativa tra forma urbis e nuovo progetto, nella relazione tra architettura e vuoto. Apparirà allora chiaro come quegli ordini non disegnino né propongano alcuna Forma ideale, alcuna universale Norma.¹⁸ L'idea del progetto non esiste se non nel linguaggio complessivo della città. La forma geometrica, allora, diviene nel tempo della città: ed è il primo paradosso, il suo primo e fondamentale arrischio. Poiché la città significa memoria ed esige anche conservazione e nessuna sintesi a priori garantisce armonia tra questi "valori" e quelli propri del progetto in quanto tale.¹⁹

Nei progetti di Polesello emergono in filigrana le relazioni talvolta nascoste, le storie in parte dimenticate ma sedimentate, nel tempo, nei luoghi del progetto.

La **memoria** non interviene nel procedimento compositivo di Polesello solo attraverso l'utilizzo della citazione, o piuttosto attraverso il per-



1 Isola dei granai
Danzica, 1989,
Veduta del modello,
in in M. Zardini (a
cura di), op. cit., p.
147.

manere di quanto ha un indiscusso valore "archeologico", la memoria è strumento del progetto per quella rara capacità che le è propria di far riaffiorare, di riproporre il passato nei fatti del presente attraverso la rielaborazione. Nel momento in cui si lavora sul vuoto, la memoria agisce anche in assenza tramite un processo di tipo associativo.²⁰

Polesello definisce il "foro" di vetro di Danzica come un "deposito delle memorie" la struttura modulare vuole ricordare quella dei vecchi granai (...) mentre i tetti in vetro sono sostenuti da capriate metalliche a forte inclinazione, assimilabile a quella degli antichi depositi. Ed infatti è proprio un deposito quello che si vuole realizzare un "deposito delle memorie" appunto.²¹

Il percorso in quota, a livelli variabili, che connette le diverse parti del progetto "ricalca il vecchio tracciato dell'asse longitudinale dell'isola", l'antica Via Regia.

Il recinto, "segno peculiare dell'insediamento umano, simbolo di chiusura e di confine, spazio raccolto", che circonda il centro congressi indicandone lo spazio dell'aura, ha una "forma primaria", è un quadrato, ed è "memoria" del rynek, elemento morfologico consueto degli insediamenti rurali in Polonia" che accoglie parti funzionalmente distinte della masseria²²; analogamente il recinto del progetto unifica, al suo interno, le porzioni diverse di città poste sulle due sponde contrapposte della Motlawa, collegate attraverso la costruzione di ponti pedonali.

Polesello, a proposito del progetto per la stazione marittima a Napoli scrive: *Dentro questa composizione parziale esiste il riflesso, l'eco etc.*

20 M. Pia Arredi riferendosi all'improvviso aprirsi di vuoti in composizioni unitarie, afferma *"L'esperienza dell'omissione di alcuni elementi o parti di una struttura compositiva si pone come modalità espressiva del tema dell'assenza se sono assolate due condizioni importanti: da un lato la presenza di un modello di riferimento mentale completo e unitario, del quale la conformazione mancante sia una traccia; dall'altra la possibilità di ricostruire l'insieme a partire dal sistema interrotto. (...) Così ogni forma, in base al dispositivo della memoria e dell'associazione delle idee, comprende le tracce della sua organizzazione compositiva e si presenta alla percezione come forma dotata di struttura e di significato, in funzione della conoscenze e delle esperienze presenti nella memoria nel momento della percezione.*

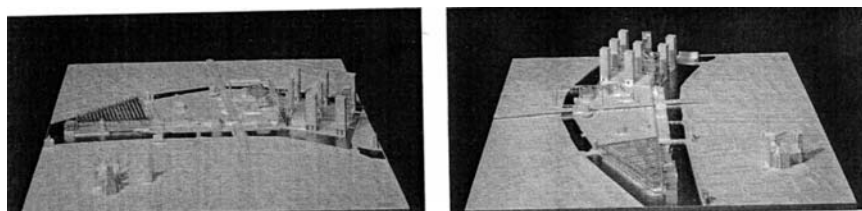
M. P. Arredi, op. cit., p. 151.

21 G. Polesello, *Progetti di ricerca*, in Mirko Zardini, op. cit., p. 140.

22 G. Polesello, *Progetti di ricerca*, in Mirko Zardini (a cura di), op. cit., p. 140.

L'orientamento ci è dato dalla proiezione sui luoghi di un mappa mentale, dalla rispondenza di un insieme di spazi ad un sistema di attese pre-strutturato. Dalla capacità di un luogo di comunicare un'identità collettivamente esperibile.

S. Boeri, A. Lanzani, E. Marini, *Nuovi spazi senza nome*, in «Casabella» n° 597- 598.



1 Isola dei granai Danzica, 1989, Veduta del modello, in Mirko Zardini (a cura di), op. cit., p. 146.

23 G. Polesello, *Il progetto* (seconda descrizione), in S. Bisogni G. Polesello, *op. cit.*, p. 45.

24 G. Polesello, *Grandi Composizioni*, in Mirko Zardini (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

26 G. Polesello, *Gianugo Polesello*, in Enrico Bordogna, (a cura di) *op. cit.*, p. 234.

*di presenze altre, di altre composizioni. In questo esiste il discorso architettonico che il progetto vuole mostrare.*²³

Questo ritengo possa valere anche per Danzica e per tutti i progetti in cui egli affronta il tema *delle grandi composizioni legate al presente della città, in cui all'architettura compete un significato urbano, una funzione operatrice, trasformatrice della configurazione, della struttura della città.*²⁴

Il presente della città è infatti lo spazio sincronico della contemporanea presenza di tutti i segni che la storia ha inciso sul suo palinsesto. Il progetto seleziona quei segni, crea corrispondenze che oltrepassano trasversalmente gli strati della storia dei luoghi, una magica dimensione a-temporale sopravvive attraverso il progetto. (...) *esistono parti interne all'architettura che sono di un ordine superiore, che sono difficili da capire. Io penso d'essere più interessato a queste, che alle ragioni dell'estetica, del gusto. Esistono opere d'architettura che noi non vedremo mai. (...) Camminar per luoghi, che sono stati i luoghi di Piranesi. Chi "vede" i luoghi di Piranesi? Chi "vede" Castel Sant'Angelo? Chi "vede" l'antico San Pietro, camminando dentro Roma? Oppure a Milano, chi "vede" il Parco delle Basiliche? (...) Ecco io credo che la fatica, e anche la bellezza della fatica, mentale, che è solo mentale, dell'architetto, consista nel vedere molto oltre.*²⁵

Parte terza. (Ri)comporre i vuoti della città

3.1 Il progetto urbano come narrazione

Sembra che nessuno mi conosca/tutti mi passano accanto

Questo pensiero mi passa sovente per la testa quando esco per fotografare i paesaggi, o meglio quelli che definiamo "nuovi paesaggi". (...) Certamente la categoria della quantità, della ripetizione, della diversità e dell'identico si presentano come un gergo-glyphico impossibile, una moderna "terra di Babele" intercambiabile e indecifrabile, e non esistono parole o definizioni che lo rappresentino.

Forse per questo io affido a frammenti dispersi, intuizioni, piccoli mutamenti della luce, all'evidenza di un colore, al particolare di una facciata, ad un suono o ad un colore raccolto, il compito di trasformarsi in piccole certezze, un insieme di punti da unire tra di loro per tracciare un itinerario possibile, come fossero i sassi di Pollicino, per ritrovare una strada.

Alla fine i luoghi, gli oggetti, le cose o i volti incontrati in questi paesaggi aspettano semplicemente che qualcuno li guardi, li riconosca e non li disprezzi relegandoli negli scaffali dello sterminato supermarket dell'esterno (...) aspettano da noi nuove parole o figure (...) perché il paesaggio di cui parliamo luogo del presente si trasformi e non rimanga il luogo di nessuna storia e nessuna geografia.¹

La ricostruzione topografica dei luoghi² napoletani

Nell'ambito del dottorato, il primo anno è stato completamente dedicato allo svolgimento del seminario, "La ricostruzione topografica dei luoghi della città di Napoli", una operazione di composizione, attraverso cui ricostruire "l'architettura dei luoghi" della area metropolitana napoletana. Il seminario si è articolato in differenti fasi: la scelta di un'area sulla quale lavorare, la definizione del perimetro dell'area

¹ Luigi Ghirri, *Paesaggi dispersi*, in «Lotus international n° 52», 1986, p. 130.

² Per chi compone architetture la comprensione del sito è fondamentale perché in esso è già potenzialmente iscritta, se si sa leggerla, l'architettura che lo trasformerà in un luogo.(...) con la parola sito si indica quell'insieme di caratteri geomorfologici, climatici, idrici. vegetazionali che identificano ciascun punto della terra come un'entità unica. (...) sintetizzando con uno slogan questa definizione si può sostenere che il luogo al quale si è affiancato da poco il suo opposto, il non luogo, teorizzato dall'antropologo francese Marc Augè, è il sito più la storia.

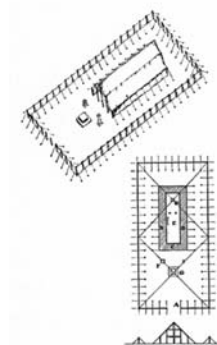
F. Purini, *Comporre l'architettura*, cit., p. 146.

3 Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 1973.

progetto e la individuazione della forma dei suoi limiti, della centralità, dell'attraversamento.

Fabrizio Spirito, coordinatore del dottorato, ha riportato in un breve scritto, distribuito come incipit al lavoro da compiere, come promemoria necessario, un pezzo estrapolato da *Vers une architecture*; nella descrizione della nascita fatale dell'architettura, Le Corbusier attribuisce all'uomo primitivo il compimento di una successione di operazioni per costruire la sua dimora: *sceglie una radura e decide che sarà la sua terra; abbatte gli alberi troppo vicini e spiana il terreno; lo collega al fiume e (...) picchetta l'area della capanna*.³

Nell'ambito del seminario la prima operazione di progetto da compiere è stata *"Scegliere la propria radura"*, ossia scegliere una zona nell'area metropolitana di Napoli, di cui appropriarsi, sulla quale lavorare e sperimentare i presupposti della propria ricerca. Il progetto sviluppato all'interno di un dottorato di ricerca si distingue perché apparentemente caratterizzato da una assoluta libertà, che quasi disorienta; la *"libertà"* di scegliere l'area sulla quale lavorare, di scegliere cosa *guardare* e di scegliere soprattutto come *guardare*. Nell'apparentemente indistinto molteplice campo di possibilità interpretative che la città offre, il punto di vista singolare connesso al proprio specifico interesse di ricerca è stato lo strumento attraverso cui si è giunti ad individuare l'area sulla quale lavorare e soprattutto fissare lo *"sguardo"* attraverso cui osservarla. Il racconto che qui di seguito viene fatto del seminario svolto durante il primo anno di dottorato, è inevitabilmente l'esito di riflessioni che si sono intrecciate nel tempo. Durante il primo anno di dottorato, nell'ambito del seminario progettuale *"La ricostruzione topografica dei luoghi napoletani"* si è lavorato su piazzale Tecchio e in quella occasione sono sorte molte delle riflessioni sulle quali si è continuato a lavorare per i successivi due anni. Raccontare oggi il lavoro svolto sull'area di piazzale Tecchio, durante e successivamente al seminario, è utile ad illustrare e sostan-



ziare, attraverso un caso concreto, l'idea alla base della tesi: il progetto del vuoto irrisolto e incompiuto della città è l'occasione per riconfigurare intere "parti" della città. La figura di progetto del vuoto può divenire elemento di misura della relazioni compositive del paesaggio urbano.

Il progetto di riconfigurazione di vuoti complessi, come piazzale Tecchio, interni alla città, e sui quali si sono stratificati significati differenti e tracce della storia della città, è prevalentemente una operazione di descrizione ⁴. *L'esistente è (...) con tutto ciò che comporta, il luogo del progetto (...). Assumere l'esistente come luogo del progetto iscrive l'esistente stesso nell'universo della descrizione (...). Descrivere significa deporre qualsiasi pregiudizio per far emergere nella loro piena identità i caratteri strutturali dell'ambiente costruito.*⁵

Il luogo già presenta tutti gli elementi da ricomporre, il progetto agisce sul sistema di relazioni tra essi, ripristinando quelle interrotte e stabilendo le altre delle quali necessita la condizione contemporanea affinché tali vuoti ri-acquisiscano un ruolo e un significato nella città. Il progetto diviene una narrazione in cui si stabilisce il canovaccio per le "storie future".

Si è continuato a lavorare dopo il primo anno sul caso studio di piazzale Tecchio, con lo scopo di riflettere su come poter costruire la domanda di progetto sul vuoto del piazzale, per far sì che le risposte architettoniche, nel tempo, potessero essere coerenti con la interpretazione (del vuoto) restituita attraverso la descrizione. Il lavoro su piazzale Tecchio è un esperimento di progetto intermedio su un vuoto della città. Si descrive il vuoto, si individuano i temi di progetto; le soluzioni architettoniche saranno le infinite interpretazioni dei temi fissati. Si pensa dunque al Vuotometrico ⁶ di piazzale Tecchio come uno strumento di lettura attraverso cui individuare la figura del vuoto alla quale il progetto architettonico, in fase successiva, darà "espressione", calcolando le "misure" e le relazioni tra gli elementi che defini-

⁴ *L'attuale indebolimento della cultura della descrizione appare anche qui come uno dei rischi fondamentali del momento in cui viviamo, e la tendenza a sostituire alla descrizione la raffigurazione (immagini, metafore, analogie) ci impedisce di avanzare con sicurezza nel dominio intellettuale della periferie urbane.*

M. de Solà Morales, *Territori privi di modello*, in *Il centro Altrove*, cit., p. 256.

⁵ F. Purini cit. in S. Cantalini, G. Mondaini, op. cit., p. 78.

⁶ *Vuotometrico* è una espressione utilizzata all'interno delle tesi per indicare la potenzialità del vuoto a dare "misura", attraverso il progetto, alle relazioni compositive del paesaggio urbano.

Il termine vuotometrico viene utilizzato, con significato differente, da A Saggio in *Il Vuotometrico. Architettura dello spazio*, <http://architettura.supereva.it/coffeebreak/20001213>.

scono la figura. (vuotometrico: misura del vuoto; da *mètron*, misura)
L'idea di fondo che ha guidato la sperimentazione progettuale è che la città potrebbe dotarsi di una "cartografia intelligente" in cui vengano intrecciate le descrizioni tematizzate di alcuni dei suoi vuoti incompiuti; descrizioni che siano il vero materiale su cui fondare le domande di progetto per intervenire nel tempo preservando i vuoti ma ricostruendone l'architettura. Nella tesi si fa spesso riferimento ad una architettura del vuoto a *volume zero*; ci si riferisce con questa espressione alla possibilità di riconfigurare il vuoto informe lavorando con il vuoto, potenziando il suo valore di intervallo nel *continuum* edificato e potenziando tutti i significati latenti in quella assenza.

La costruzione del vuotometrico di piazzale Tecchio, come narrazione, si è articolata nelle fasi seguenti di:

- Perimetrazione dell'area- progetto e individuazione delle forme dei limiti, della centralità, dell'attraversamento.
- Individuazione dei vuoti elementari che lo compongono e dei loro ruoli urbani. (tematizzazioni)

La descrizione

*Se conoscere e conosciuto sono tutt'uno
così che conoscere un uomo è essere
quell' uomo, conoscere un luogo è essere
quel luogo, e sembra questo il senso di fondo.*⁷

⁷ W. Stevens, *Il mondo come meditazione*, in «Lotus international» n° 52, 1986, p. 128.

La città contemporanea con la sua prepotente moltiplicazione incontrollata di segni tra i quali diviene sempre più difficile costruire gerarchie e relazioni, induce alla costruzione di una nuova sensibilità dello sguardo che consenta di *sfilare le cose* alla confusione di linguaggi diversi e riporre ciascuna in un *nuovo spazio di iscrizione*.¹

Osservare i “nuovi paesaggi” genera la vertiginosa sensazione di perdita del controllo, della misura, del centro. Ci si sente immersi in uno spazio in cui molteplici oggetti sono disseminati, oggetti che rievocano differenti, talvolta contraddittorie sensazioni, suggestioni ed immagini. Quella moltitudine che costruisce la moderna “torre di Babele” non induce, di certo ad immaginare un astratto principio di ordine con cui intervenire per ridurre la complessità, ma piuttosto accende un desiderio di conoscenza da appagare attraverso un atteggiamento investigativo che consenta di cogliere le trame nascoste che intrecciano le storie specifiche di ogni elemento; storie da inserire in sistemi di significazione ben più ampi e profondi di quanto si è in grado di cogliere semplicemente attraverso quanto si rende visibile. La città nasconde trame ma mostra gli indizi necessari per ricostruirle.

Conoscere è l'unica operazione in grado di generare una qualsiasi forma di appartenenza. La ricostruzione dei luoghi della città è innanzi tutto una questione di ordine conoscitivo. *La descrizione quindi non come operazione che precede il progetto, ma come operazione di progetto, un'architettura può aggiungersi solo ad un'altra architettura. Solo se esiste una architettura latente, addormentata, un corpo senza vita, se viene di nuovo sfiorato dall'architettura, si rianima, si ricompone. Sono due architetture che interagiscono l'una con l'altra.*²

Il vuotometrico è essenzialmente uno strumento descrittivo. La descrizione è progetto. Progettare deriva dal projectare ossia “gettare in avanti”. Ma cosa si “getta” in avanti? Si “getta” in avanti quanto si è selezionato, estrapolato e raccolto dal presente e che viene inserito in una nuova struttura di relazioni. (...) *col tempo la città cresce su se stessa; essa acquista coscienza e memoria di se stessa. Nella sua costruzione permangono i motivi originari ma nel contempo la città precisa e modifica i motivi del proprio sviluppo.* (...)

¹ “Qui la “descrizione” non è riproduzione, piuttosto decifrazione: impresa meticolosa per sfilare questa confusione di linguaggi diversi che sono le cose, per riportare ciascuno nel suo ruolo naturale, e fare del libro il luogo bianco in cui tutto, dopo la descrizione, può trovare uno spazio universale di iscrizione. E' lì indubbiamente l'essere del libro, oggetto e luogo della letteratura.”

M. Foucault, *Spazi altri I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 38.

² F. Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit. p. 21

3 A. Rossi, *Introduzione Fatti urbani e teoria della città*, in A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio editori, Padova, 1966, p. 12.

4 H. Fathy, *Cos'è una città*, «Casabella» 653, 1998, in F. Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit. p. 20.

*L'architettura della città si identifica con il significato di un processo.*³ Il progetto urbano è parte di quel processo di costruzione della città, è esso stesso processo. Il termine processo individua la centralità di una variabile della storia dei luoghi e dell'operare umano, **il tempo**. Il progetto urbano ha da misurarsi oggi inevitabilmente con il tempo, un tempo trascorso, che ha dato identità ai luoghi, ed un tempo a venire che vedrà il progetto come una parte e un intervallo della storia dei luoghi in continuo divenire. Il progetto si inserisce in un sistema di relazioni tra elementi e materiali della città, altera inevitabilmente le relazioni esistenti, e costruisce il "campo" per le modificazioni future. Uno dei significati più profondi del progetto urbano forse è proprio quello di stabilire, attraverso il suo farsi, le "direzioni" per i futuri cambiamenti; il progetto urbano non rappresenta dunque la meta o il punto di arrivo, ma piuttosto indica la direzione di un processo, tutto in divenire, di continua modificazione dei luoghi.

*I cambiamenti avvengono con gradualità, la costruzione non si ferma mai, come nella crescita del corpo umano, una persona conserva una maggioranza di caratteri che consentono l'identificazione. Il nuovo potrebbe semplicemente essere ciò che non è degno di diventare vecchio.*⁴

Pensare al progetto dei vuoti della città, come ad un processo implica, in parte, sottrarre ad esso ogni velleità di fissità, staticità o autoreferenzialità e riconoscere la mutevolezza come un valore da perseguire, perché il progetto divenga a tutti gli effetti "espressione" riconoscibile nel tempo di uno dei "segmenti" della storia in fieri dei luoghi della città.

Il progetto urbano dovrebbe strutturare nuovi sistemi di relazioni tra gli elementi della città, dovrebbe "dare misura" ad ampie porzioni di territorio, travalicando la dimensione fisica del pezzo di città sul quale agisce. Il progetto urbano è un progetto "a grande scala", ma la grande scala non indica la dimensione fisica quanto piuttosto l'am-

pia “misura” del sistema di relazioni che il progetto stesso è in grado di strutturare.

Il “processo” del progetto intermedio

Tra il progetto urbanistico, attento alle strategie complessive sulla città, che vede il progetto di parti della città in funzione di un piano strategico più ampio, e il progetto architettonico, incentrato su scelte compositive e linguistiche, si può collocare il livello di progetto che può essere definito intermedio. Lungi dal considerare che esista tra queste differenti espressioni, un ordine gerarchico di importanza, è pur vero che in processi di trasformazione del territorio di ampio raggio, per dimensione dell'area di intervento e per la lunghezza dei tempi previsti per la realizzazione, risulta di fondamentale importanza (anche perché nel tempo non si venga a perdere il senso più profondo dell'intervento) la individuazione chiara dei passaggi, dei tempi, in cui l'attuazione del progetto si articola, delle competenze e dei diversi attori coinvolti. Il progetto intermedio è quindi, a tutti gli effetti, un progetto che “tiene insieme” quanto inevitabilmente dovrà essere suddiviso: le parti differenti di cui si compone il progetto complessivo, ma anche gli intervalli di tempo che ne scandiscono il lungo percorso di realizzazione. Al progetto intermedio quindi spetterebbe il compito di fissare i temi di progetto e di definire il carattere dei singoli interventi, ma soprattutto il compito di traghettare lo *“stato di fatto verso lo stato di progetto”*, rendendo coerenti la descrizione dello stato attuale di fatto con la prescrizione di quello futuribile, attraverso il suo costituirsi come narrazione, come il canovaccio di un racconto da mettere a punto, ma del quale si sono già messi a fuoco: il tema, i ruoli, i personaggi, le loro caratterizzazioni. Fabrizio Spirito parla del progetto intermedio come di una vera e propria “derivata del progetto urbanistico”. Esso dovrebbe restituire, attraverso il suo farsi, l'interpretazione del pezzo di città, di territorio che modifica;

dovrebbe dunque configurarsi come un racconto, soggettivo ma chiaro, comunicabile e condivisibile. Attraverso il progetto intermedio si individuano e fissano, come prima operazione, le relazioni urbane che attraverso il suo farsi dovranno essere costituite o ri-costituite.

Il progetto intermedio è un' operazione prevalentemente di descrizione attraverso la quale costruire la domanda di progetto, alla quale anche con differenti soluzioni formali il progetto di architettura dovrà rispondere. La descrizione non può che partire in maniera induttiva dalla individuazione orientata di quanto esiste, alimentata dalla tensione all'approfondimento e alla comprensione delle strutture di relazioni evidenti o latenti che "reggono", che "tengono insieme" l'esistente, e da cui ripartire per il progetto del nuovo.

La Descrizione è *un discorso che conduce alla cosa attraverso le impronte di essa.*⁵

5 N. Abbagnano, *op. cit.*, voce Descrizione.

3.2 La perimetrazione dell'area progetto

Un sistema può essere considerato autonomo, per non dire chiuso, solo se si lascia chiaramente delimitare rispetto a quanto si pone al di fuori di esso, in breve, solo se può essere messo a fuoco come una figura su di uno sfondo: uno sfondo, a sua volta, che richiederà di essere circoscritto o almeno inquadrato, perché le relazioni tra il sistema e il suo ambito possano costituire l'oggetto di un'analisi come di una qualsiasi regolamentazione o regolazione.⁷

⁷ H. Damish, *Uno sfondo, a sua volta che richiederà di essere circoscritto*, «Rassegna» n° 1, 1979, p. 63.

La scelta dell'area

Si è scelto di lavorare su piazzale Tecchio, un vuoto ampio, complesso, irrisolto dal punto di vista formale, ma inserito in un'area della città di Napoli, Fuorigrotta, fortemente connotata da un punto di vista geografico, morfologico, ricca di successive stratificazioni, ma apparentemente piuttosto generica, caotica, in alcune parti incompiuta. Piazzale Tecchio si trova in una area centrale nella struttura urbana ma mostra la indefinitezza formale tipica di alcuni spazi periferici. E' un piazzale, un vuoto complesso, risultato di numerose successive stratificazioni; nello spazio del piazzale si sono intrecciati i segni della geografia e della storia del luogo. Piazzale Tecchio è un vuoto apparentemente isotropo, informe, vasto che si insinua tra "differenze": edifici, porzioni di tessuto urbano, infrastrutture, interstizi di spazi vuoti, senza che niente, allo stato attuale, sembri tuttavia riuscire a gerarchizzare, a qualificare, a dare forma allo spazio e a condizionarne il possibile ruolo urbano.

La tesi riflette anche sulla "metodologia" progettuale attraverso cui affrontare la costruzione del progetto intermedio del vuoto urbano, intesa quale occasione irrinunciabile per ridare significato ad intero

parti della città. Si pensa al vuoto urbano come al materiale della città in grado di costruire relazioni compositive tra quanto già esiste anche se genericamente disseminato o disorientato, nel territorio urbano. Piazzale Tecchio si è mostrato dunque un caso studio particolarmente adatto, a causa della forte contraddizione che sussiste tra il ruolo urbano centrale che potrebbe assumere per la sua posizione (struttura geografica e insediativa) all'interno della città e la indefinità architettonica che invece lo contraddistingue. Indefinità che non scaturisce dalla assenza di progetti che ne conformino lo spazio, ma dalla parziale incapacità dei progetti che su di esso si sono succeduti di sfruttare a pieno il potenziale offerto dal vuoto.

La questione centrale riguardo al vuoto di Piazzale Tecchio sembra essere quella di pensare una sua riconfigurazione in funzione di relazioni ad ampio respiro che attraverso di esso possono costruirsi: tra la città oltre la grotta ad est e il mare e la regione vulcanica dei campi flegrei ad ovest; tra la zona collinare a nord e il costone di Posillipo a sud. Non si intende in questa sede analizzare i progetti sul piazzale susseguitesì nel tempo, nè tanto meno entrare nel merito delle diverse soluzioni architettoniche adottate. Si cerca di proporre una lettura personale, una descrizione "orientata" del vuoto del piazzale, che costituisca una possibile domanda di progetto, cui l'architettura possa rispondere con coerenza.

Le questioni centrali per la costruzione del vuotometrico divengono:



Come leggere, come interpretare, il vuoto di piazzale Tecchio per rendere esplicita la sua potenzialità, quella di essere appunto un materiale attraverso cui costruire l'ampia scala di relazioni in grado di risignificare una intera "parte" della città? Quale la misura effettiva del vuoto? Quanti e quali i vuoti differenti per ruolo urbano, forma e funzione che compongono, quell'unico grande vuoto apparentemente indistinto?

L'area: le idee di città interrotte e gli *objects trouvés*^{8 9}

*Non il vedere di qualunque raffinato mezzo ottico, ma il vedere del pensiero, il rapporto con la memoria attraverso lo sguardo del progetto, per immaginarlo come architettura. Trascrizioni sintetiche di quel reale che porta progressivamente ad immaginare la forma di quel luogo. Lettura come atto del riconoscere attraverso la scomposizione, e racconto come possibilità di percorrere la via della ricomposizione ponendo in un nuovo sistema figure elementari.*¹⁰

Piazzale Tecchio è un vuoto ampio, la sua dimensione è un dato particolarmente rilevante per Napoli, una città che cerca spazio¹¹ compressa dalla natura geomorfologia, e dal sistema infrastrutturale.

Fuorigrotta si colloca tra la compiutezza della città storica ad est e la vastità dei Campi Flegrei ad ovest; oltrepassando la collina che separa la piana di Fuorigrotta dalla parte orientale della città, e giungendo nel piazzale si è immersi in una dimensione ampia, che travalica il perimetro fisico dello spazio e si misura con il paesaggio geografico. La zona di Fuorigrotta è una "porta di accesso" alla vasta area geografica dei campi flegrei, caratterizzata da un sistema di vuoti naturali: i fondi dei crateri vulcanici che costituiscono un suggestivo sistema policentrico di piazze naturali.

Il piazzale è "interno" alla piana di Fuorigrotta; il sistema collinare che circonda la piana è esedra aperta verso il mare, funge da recinto naturale dello spazio; il sistema orografico quindi è il primo del

⁸ Alla nozione di appartenenza si deve far riferimento anche per spiegare, nella stessa avanguardia, l'attenzione per i materiali della memoria, certo in una versione non nostalgica, ma di contrapposizione, di collage, di *objects trouvés*, di costituzione di nuovi ordini e collezioni attraverso lo spostamento contestuale.

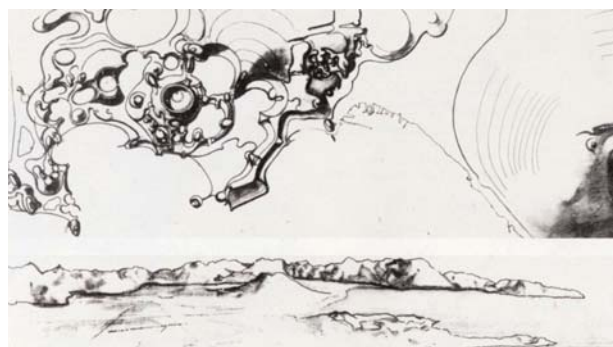
C. Piscopo, *L'inventario delle differenze*, in C. Di Domenico (a cura di) *L'area-progetto, materiali di ricerca 3*, Cuen, Napoli, 2002.

⁹ L'architetto è per definizione portato a irritarsi di tutto ciò che trova sul proprio sito e gli può essere d'intralcio. L'"object trouvé" rivela un'altra architettura potenziale. (...) un contrappeso alla grossolana (anche se sotterranea, mascherata) pretesa dell'architetto di cambiare sempre il mondo, che recupera una complessità che altrimenti risulterebbe artificiosa.

R. Koolhaas in F. Chaslin, *Architettura della Tabula rasa. Due conversazioni con Rem Koolhaas*, ecc., Electa, Milano 2003, p. 24.

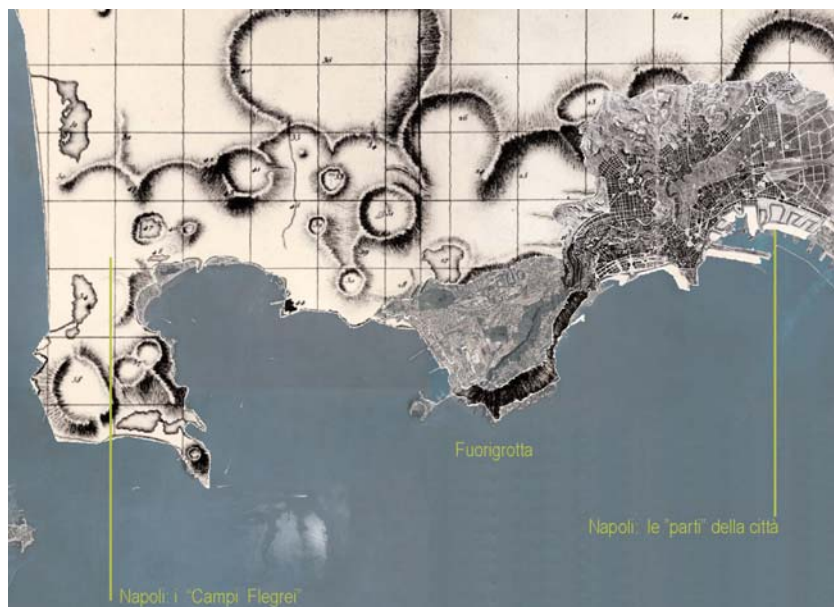
¹⁰ F. Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit., p. 22.

S. Bisogni A. Renna, *Schizzi interpretativi dei caratteri volumetrici, energetici e segnaletici dell'area napoletana*, in «Edilizia Moderna» n° 87-88, p. 130.



11 Chiunque s'affacci sulle rive del golfo di Napoli e, resistendo alla suggestione dei miti come all'incanto delle insuperabili bellezze della natura, si appresti a considerare l'agglomerato urbano e a scrutarne il possibile divenire non può sottrarsi all'impressione di una città che cerca spazio: compressa da Posillipo a Capodimonte da un arco di poderose colline, chiusa ad oriente dal grande fascio del sistema ferroviario, essa trova preclusa ogni via di facile espansione.

Comune di Napoli (a cura di) *Relazione tecnica al PRG del '39. Premessa, Napoli 1927*, in U. Siola, *La mostra d'Oltremare*, Electa, Napoli, 1990, p. 23.

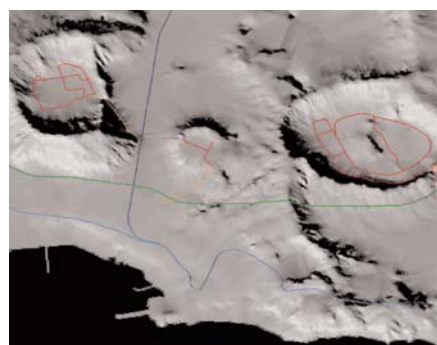
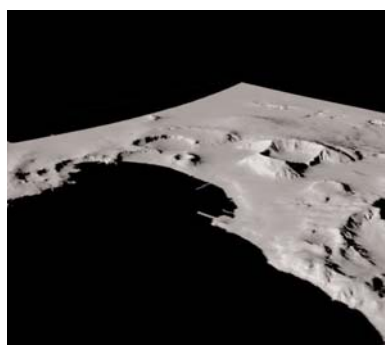
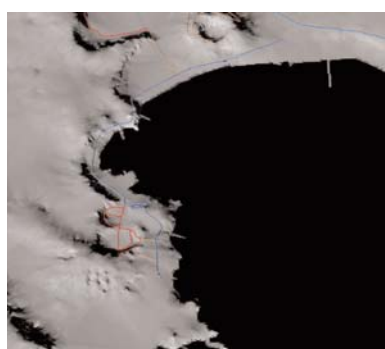


sistema di recinti che organizzano lo spazio e per i quali come scrive Purini *"l'architetto deve sviluppare una sensibilità acuta"*. Il vuoto di Piazzale Tecchio è una pausa nel continuum urbano, si di esso si affacciano differenti "pezzi" di città: il tessuto del quartiere residenziale a ridosso di viale Augusto, le testate degli isolati lungo via Augusto, il recinto della mostra d'Oltremare, la stazione dei campi Flegrei, lo stadio San Paolo la stazione della Cumana.

La direzione del tessuto è obliqua rispetto a quella di Viale Augusto; essa sembra convergere verso un centro che in realtà non esiste, si arresta in prossimità dello stadio San Paolo senza alcuna regola. Via Lepanto separa il tessuto obliquo dai grandi isolati longitudinali che si susseguono lungo la direzione di viale Augusto.

Tra la Mostra d'oltremare e il tessuto minuto dell'insediamento di Bagnoli si susseguono una serie di ampi spazi vuoti informi che circondano i grandi contenitori urbani. *Una terra di nessuno*, dove sono state localizzate le strutture più diverse e strane, fuori da ogni organico ragionamento di piano. Supermercati e tende, piscine e campi di tennis, camping e depositi di carcasse d'auto hanno definito l'immagine di una squallida periferia, laddove era previsto il cuore di una

Fuorigrotta quindi si colloca tra la zona orientale, in cui come in un puzzle sono accostate le differenti parti della città storica, tasselli di dimensioni diverse che compongono un quadro compatto, e quella occidentale della area dei campi flegrei, in cui singolari sono le corrispondenze generatesi nel tempo tra elementi naturali e antropizzazioni.



struttura che aveva la forza per divenire un nuovo centro urbano.¹² Oggi quindi la piana è occupata da "parti" differenti per data di realizzazione, per natura morfologica, per funzione. Tra queste parti differenti si ritrovano spazi vuoti irrisolti, risultato della incapacità di comporre insieme quelle parti differenti in un progetto unitario in grado di interpretare il senso della area della piana nella città.

La piana di Fuorigrotta è stata edificata in epoche recenti; Il primo piano risale al 1910, ma il primo segno di antropizzazione dell'area risale al XVI sec., si tratta della antica via Regia, oggi via Diocleziano. Via Diocleziano, il primo segno di infrastrutturazione della piana, venne realizzato per connettere la città con la zona flegrea. Lungo via Diocleziano si edificò il primo villaggio di Fuorigrotta composto da poche cose; il centro del villaggio subito dopo l'uscita della "grotta" che lo collegava alla città, era segnato dalla presenza della chiesetta di San Vitale. La nota foto Alinari dei primi anni del '900 restituisce l'immagine di una area ancora molto poco urbanizzata, immersa nel verde naturale, intervallato ad alcune aree paludose, e tutta concentrata lungo l'asse di via Diocleziano che attraversava la piana sino al mare.

I piani urbanistici susseguitisi a partire dal 1910 sino a quello del '39 per regolamentare la costruzione, all'interno della piana, della periferia occidentale della città, sono accomunati dall'aver individuato come punto generatore dell'impianto un grande vuoto (l'attuale piazzale Tecchio) dinnanzi alla stazione dei Campi flegrei.

Le forme immaginate per configurare tale vuoto sono differenti nei vari piani, ma nessuna ha trovato compimento effettivo.

Nel '36 venne dato l'annuncio ufficiale del Duce che proclamava

12 U. Siola, *op. cit.*, p. 86.



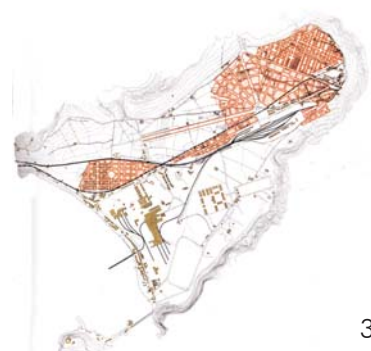
L'antica Via Regia (oggi Via Diocleziano), in U. Siola, *op. cit.*, p. 14.



1



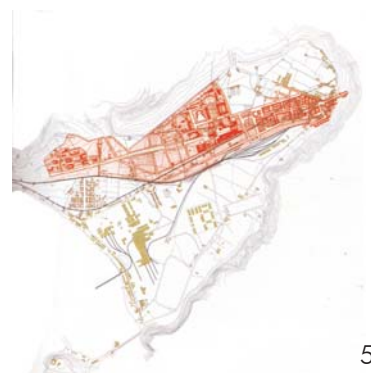
2



3



4



5

l'assegnazione a Napoli della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Sarà la costruzione dell'impianto della Mostra a condizionare le decisioni del piano e a mutare fortemente le regole di insediamento della zona di espansione.

Nel 1913-1915 la Società Edilizia Laziale realizza l'asse lungo tre chilometri che dalla nuova galleria aperta verso la città ad oriente arrivava fino a Bagnoli. Nonostante la costruzione di tale asse, praticamente parallelo alla antica via regia, l'impianto previsto dal piano urbanistico 1910-1915, seguiva un orientamento differentemente radiale e convergente verso il vuoto (in parte corrispondente oggi allo spazio del piazzale) prospiciente la stazione.

Nel piano del 1927 veniva soppresso il disegno di una parte della lottizzazione, esattamente quella corrispondente alla attuale area occupata dalla Mostra, e permaneva solo il segno dell'asse proiettato verso Bagnoli. Nel disegno del piano del '39, la cui relazione di accompagnamento risale però al '36 pochi mesi prima quindi dell'annuncio ufficiale della localizzazione a Napoli della Mostra d'Oltremare, già si indicava quella area lasciata vuota dal piano del '27 come zona destinata ad attività fieristica e organizzata sostanzialmente lungo la direzione dell'asse longitudinale verso Bagnoli. Tutto ciò lascia supporre che probabilmente già durante la redazione del piano del '39 si fosse a conoscenza dell'assetto futuro e prossimo previsto per l'area di Fuorigrotta. La Mostra d'Oltremare venne terminata poco prima dell'inizio della guerra e già nel '42 devastata dall'occupazione tedesca, alla quale successe quella americana del '44. La costruzione della mostra d'oltremare a partire dal '39 ha introdotto e sovrapposto all'area una altra idea di città, con nuove misure, direzioni e linee per il successivo sviluppo. (...) la grande struttura fieristica si disponeva secondo l'asse di giacitura precedentemente previsto e si sviluppava longitudinalmente lungo di esso. E non era già più al piazzale o all'impianto

Piani per l'area occidentale:

1 Progetto Daspuro-Comencini, 1910

2 Piano approvato in seguito alla convenzione tra il Comune e la Società Laziale

3 Piano approvato con decreto dall'Alto Commissariato il 15 marzo 1927

4 Piano regolatore generale, 1936-1939

5 Piano di Risanamento dei rione di Fuorigrotta, 1937

in U. Siola, op. cit, pp. 25-29.

radiale che spettava definire la fisionomia urbanistica di questa parte di città: essa si configurava, infatti grazie a quest'asse attrezzato che, con la sua grande dimensione, conteneva in sé la forza per costituire e segnare un nuovo centro urbano, divenendo un imprescindibile riferimento tanto per il nucleo di Fuorigrotta che per quello di Bagnoli.¹³ Alla Mostra, originariamente non chiusa all'interno di un recinto, spettava il ruolo di mettere in comunicazione i due nuclei di Fuorigrotta e Bagnoli.

La Mostra venne concepita come un parco urbano di vastissima dimensione: si attestava lungo la direzione longitudinale di Viale Augusto, al quale il teatro Mediterraneo interno alla Mostra, faceva da fondale.

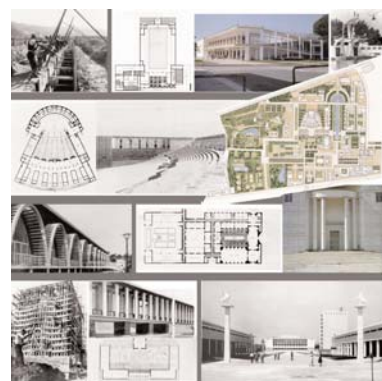
Si venne in tal modo a creare, anche fisicamente, una forte continuità tra viale Augusto e l'asse principale della Mostra e non solo: la "spina su cui era organizzata l'espansione del nuovo rione doveva proseguire ininterrotta fino a Bagnoli"¹⁴; lungo la stessa direzione del viale Augusto e dell'asse della mostra si costruì il collegio Galeazzo Ciano, che divenne in seguito sede della Nato, e si sarebbe dovuto realizzare un secondo complesso espositivo rimasto poi incompiuto. Si immaginava quindi per la piana di Fuorigrotta uno sviluppo secondo direzioni longitudinali, il "centro", inizialmente localizzato nel piazzale antistante la stazione, da cui partivano radialmente le strade, veniva ad essere sostituito, non dal parco della Mostra, ma piuttosto dall'asse longitudinale che partendo dalla grotta si sviluppava sino a Bagnoli; si pensava ad una "spina attrezzata" attraverso cui recuperare il rapporto con il mare, precluso a sud dalla costruzione dello stabilimento dell'ILVA di Bagnoli. Con la realizzazione della Mostra venne bonificata l'intera area paludosa, ma non furono realizzati tutti gli interventi previsti: lo spazio tra la Mostra e il collegio Galeazzo Ciano, successivamente sede della Nato, rimase vuota e solo di recente oggi "riempita" con edifici sparsi senza alcuna relazione.

¹³ U. Siola, *op. cit.*, p. 38.



Il cantiere della Mostra d'Oltremare, *ivi*, p. 23.

¹⁴ *ivi*, p. 39.



1



2

1 Veduta dalla Torre del settore occidentale della Mostra, in U. Siola, *op. cit.*, p. 41.

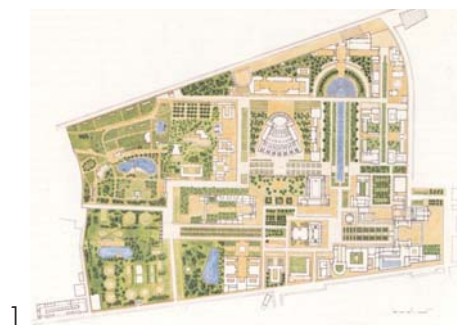
2 Il piazzale principale della Mostra, in U. Siola *ivi*, p. 60.

15 (...) oggi non solo ci troviamo nella situazione di non aver fatto crescere un pezzo di città intorno ad un "nocciolo" esistente, ma abbiamo fatto perdere gran parte dell'identità e riconoscibilità che questo "nocciolo" pur aveva. (...) la perdita più grave è quella legata alla separazione che nel tempo si è realizzata fra le sorti della Mostra e quelle dell'ex collegio Galeazzo Ciano, oggi sede della Nato; ossia tra due parti di un progetto unitario che aveva lo scopo di determinare una "spina" attrezzata da piazzale Tecchio al mare: non un disegno omogeneo, ma una struttura architettonica articolata, che aveva nel complesso un'unica finalità urbana. U. Siola, op. cit., p. 85.

16 P. Marconi, *L'urbanistica e l'architettura alla Triennale*, cit. in U. Siola, op. cit., p. 34.

L'idea di città che attraverso la spina attrezzata avrebbe guidato la crescita urbana di Fuorigrotta fu interrotta, rimase incompleta.¹⁵ La guerra compromise la coerenza complessiva del processo di sviluppo della parte di città "interna" alla piana. Durante il periodo della ricostruzione postbellica, il disordine e l'emergenza prevalsero su qualsiasi idea di costruzione unitaria e coerente con le linee del piano.

La Mostra venne recintata e quindi privata del suo ruolo principale di connessione tra parti di città differenti. Il disegno del verde, progettato da Marcello Canino, non venne rispettato durante la ricostruzione; una mancanza che determinò lo stravolgimento totale della idea di spazio sulla quale la Mostra fondava. Il disegno del verde di Canino costituiva la struttura insediativa della Mostra d'Oltremare; esso reinterpretava in maniera singolare, mutuandola attraverso le contaminazioni mediterranee, l'idea di spazio aperto del Moderno. La composizione generale era organizzata lungo due assi ortogonali: nel punto di intersezione, quasi in asse con Viale Augusto, venne posizionata la Torre del Partito. Il resto dell'impianto fu concepito piuttosto uniformandosi al criterio romantico di pittoreschi aggruppamenti di spazi, tessuti peraltro su maglie ortogonali, che a quello di tracciati chiari dal punto di vista della fluidità del traffico.¹⁶ I tracciati lineari, tipici del Moderno, venivano interrotti attraverso un gioco di sfalsamenti che creava insolite corrispondenze tra gli edifici; la non perfetta corrispondenza tra viale Augusto e il viale verde, suo proseguimento all'interno della Mostra, è da ascrivere a tale criterio compositivo. Il rapporto tra spazio edificato e non, all'interno degli isolati era completamente invertito rispetto alla città storica; come per l'impianto della *Ville Radieuse* di Le Corbusier, l'isolato era definito dal parterre verde, al suo interno veniva inserito il costruito. L'inversione del vuoto da spazio contenuto a spazio contenente, tipica del passaggio dalla città della storia a quella del Moderno, trova



espressione a Napoli nel progetto per la Mostra d'Oltremare. *Difficilmente, nonostante la griglia ortogonale che sottende l'impianto, si volle circoscrivere un isolato – fatta eccezione per quelli situati lungo i bordi- facendo girare il tracciato stradale sui quattro lati: quasi sempre la singola insula presentava, anche se su un solo lato o attraverso l'angolo, una continuità con quella adiacente; continuità realizzata ancora attraverso il disegno del verde. In altri termini sul concetto di isolato aveva il sopravvento la costruzione di una griglia compositiva più complessa, funzionale soprattutto al posizionamento delle architetture che componevano la Mostra. Queste, fortemente caratterizzate tipologicamente, acquistavano un ruolo emergente configurandosi, a mò di elementi scultorei, come riferimenti puntuali all'interno del grande parco.*¹⁷

Il sistema aperto tipico del progetto degli spazi aperti del Moderno guida la costruzione della architettura della Mostra; gli edifici e gli spazi vuoti si misurano con il paesaggio geografico, come per la prospettiva aperta verso il profilo della collina dei Camaldoli della fontana dell'Esedra.

Durante la ricostruzione postbellica il fatto che siano stati ceduti alla città alcuni spazi esterni della Mostra, che ne definivano il perimetro, insieme alla mancata ricostruzione del disegno del verde hanno determinato lo svilimento della idea di spazio originaria; gli edifici non erano più, come in passato, elementi scultorei in un parco aperto interno alla città.

Lo spazio vuoto tra la mostra d'Oltremare e il tessuto edilizio della espansione postbellica verrà riempito dallo stadio costruito da Cocchia nel '48. L'edificio ellittico doveva sottrarre una porzione di vuoto esterno e inglobarla al suo interno, rendendola ancora però completamente percepibile; al piano terra attraverso il ritmo dei pilastri che reggono la tribuna, si sarebbe dovuto intravedere lo spazio del campo; lo stadio era completamente scoperto. Cocchia pensa ad

17 U. Siola, op. cit., p. 48.



Lo stadio all'interno del vuoto del piazzale, progetto di Carlo Cocchia, 1950-60, in L. Pagano, *Periferie di Napoli*, Electa, Napoli, 2001, p.119.



2



3

1 La Mostra nel 1940, il "disegno" del verde

2 La fontana dell'Esedra

3 Veduta da monte della Fontana sullo sfondo, la Torre

iiin U. Siola *ivi*, p. 50, p. 77, p. 78.



un edificio, monumentale, alla maniera del Moderno, che si misura con il paesaggio geografico della piana, di cui indica il centro, un Colosseo moderno per la città di Napoli percepibile anche dall'alto, affacciandosi dalla collina di Posillipo. Gli interventi che si sono susseguiti nel tempo, come la realizzazione della copertura, in occasione dei Mondiali '90, e lo spostamento degli ingressi e la realizzazione del muro perimetrale in mattoni che avvolge la struttura dello stadio, ad opera di Pica Ciamarra, stravolgono il senso originario dell'edificio. L'idea di spazio, di cui l'opera di Cocchia si faceva interprete, viene in parte tradita: lo stadio oggi compresso tra gli isolati urbani a ridosso da un lato, e le incerte geometrie del piazzale antistante verso la Mostra, è uno degli *objects trouvés* in attesa di essere messo in relazione, attraverso una riconfigurazione del piazzale, con gli altri disseminati intorno al vuoto generico. Il vuoto di piazzale Tecchio si estende fino al fascio di binari a sud che taglia la piana in due parti. La ferrovia, realizzata prima che la piana venisse bonicata e quindi resa edificabile, corre parallelamente alla direzione di viale Diocleziano in prossimità dell'area industriale dismessa dell'ILVA. Oltre la stazione, si estende sino alle pareti della collina di Posillipo, l'ampio parco ferroviario. Oltre il fascio dei binari, si intercetta l'insediamento residenziale di via Campegna; un quartiere che mostra i caratteri tipici delle espansione periferiche: la ripetizione di edifici identici che costruiscono un tessuto privo di gerarchie in cui gli spazi vuoti, fatta eccezione per le strade che li separano, non ha forma e significato.

La grande area dismessa dell'ILVA di Bagnoli, con le sue "cattedrali", gli edifici industriali da restituire alla città, rappresenta poi un altro pezzo, un altro frammento da ricomporre e far ri-appartenere alla storia della città. L'area occupata dall'industria ha ostruito completamente il rapporto con il mare. La ferrovia prima e l'Italsider poi hanno completamente dissimmetrizzato la piana di Fuorigrotta che appare,



allo stato attuale, occupata da tante parti differenti; tra queste si insinuano, come fasce interstiziali, i vuoti che le separano, ancora oggi informi e "sconosciuti", ma che sembrano essere il vero potenziale da cui ripartire per ri-costruire la architettura di questa parte di città.

Tra questi vuoti, piazzale Tecchio, l'antico punto di raccolta delle acque piovane che in discesa dalla collina del Vomero si dirigevano verso il mare. Quale è la sua "misura" nella condizione contemporanea?

Le forme del limite e le forme della centralità.

*La ville n'est homogène qu'en apparence. Son nom même prend un accent différent selon les endroits où l'on se trouve. Nulle part – si ce n'est dans les rêves – il n'est possible d'avoir une expérience du phénomène de la limite aussi originaire que dans les villes. Connaitre celles-ci, c'est savoir où passent les lignes qui servent de démarcation, le long des viaducs, au travers des immeubles, au coeur du parc, sur la berge du fleuve; c'est connaître ces limites comme aussi les enclaves des différents domaines. La limite traverse les rues; c'est un seuil, on entre dans un nouveau fief en faisant un pas dans le vide, comme si on avait franchi une marche qu'on ne voyait pas.*¹⁸

18 W. Benjamin, *Le livre des passages*, cit. in E. Hazan, *L'invention de Paris*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p. 13.

Dinnanzi alla sovrabbondanza di segni sovrapposti in questo scenario l'operazione di lettura è stata quasi un'operazione di sottrazione volta alla ricerca del sistema dei vuoti, al quale poter assegnare la capacità di strutturare nuovi sistemi di relazioni, tra "le cose" disseminate, nello scenario contemporaneo. (...) specie di connessioni si alterano, si sovrappongono, e si combinano, determinando la struttura del tutto (Heisenberg).

La (Ri)composizione del vuoto, apparentemente isotropo, generico e formalmente incompiuto, di piazzale Tecchio si è considerata l'occasione per ricomporre i frammenti, gli *objects trouvés*, le parti differenti di città che su di esso si affacciano senza essere messe in relazione

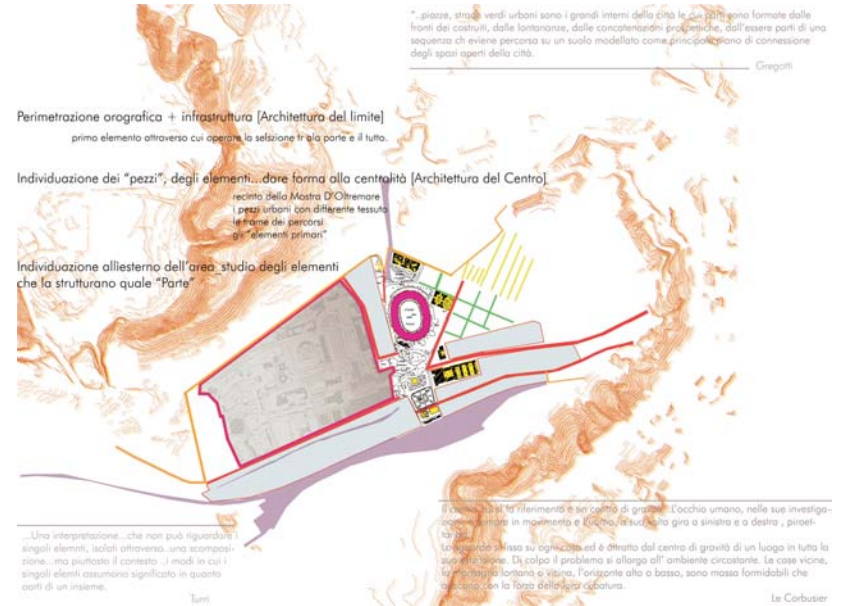


Elaborazioni intermedie

quanti e quali vuoti?



quali pezzi e quali parti?



quali relazioni tra pezzi e parti?



tra loro dal vuoto del piazzale. Il vuoto di piazzale Tecchio sembra possedere la potenzialità, allo stato attuale latente, di diventare uno spazio vuoto della città, in grado di dare misura alle relazioni compositive del paesaggio urbano della piana di Fuorigrotta. Definire con esattezza i materiali che fanno parte dell'area progetto implica selezionare con estrema attenzione tra gli elementi dell'esistente quelli che, composti in un nuovo sistema di relazioni, siano necessari per ricostruire l'architettura del luogo.

La prima operazione, nel processo di interpretazione progettuale del vuoto, è stata individuarne i limiti effettivi, il perimetro; un passaggio obbligato per rifondare il vuoto come spazio dell'architettura. Come Gregotti afferma infatti *vi è qui, in un certo senso, uno sforzo di riduzione di tutto lo spazio a interno, anche vastissimo, in quanto solo in uno spazio interno, in un recinto è possibile mettere in luce adeguatamente il valore morfogenetico dei concetti di relazione e posizione.*¹⁹

Nella area progetto si susseguono elementi materiali ed immateriali; la lettura, la descrizione²⁰ sono orientate a far emergere "il testo" nascosto delle cose per ricostruire relazioni tra esse e così poter riattribuire una configurazione e soprattutto un significato al vuoto del Piazzale.

*L'area-progetto è come una tela bianca, bordata, pronta a ricevere su di sé le impressioni che le saranno proprie e nello stesso tempo, già un "contenitore" ad immagine del contesto in cui si dà.*²¹

La definizione del perimetro dell'area progetto consente di individuare l'ambito in cui gli elementi, i materiali si compongono tra loro in funzione delle proprie reciproche relazioni; e solo attraverso l'individuazione del sistema di relazioni tra le cose, lo spazio generico può trasformarsi in un luogo della città.²²

Attraverso la definizione del perimetro dell'area progetto, si individua evidentemente un "dentro" e un "fuori": il "dentro" è costituito dall'

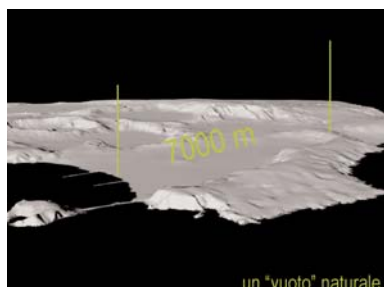
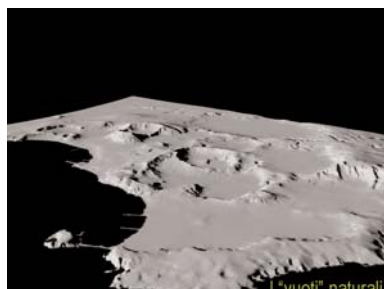
¹⁹ V. Gregotti, *Questioni di architettura*, cit., p. 144.

²⁰ *Lo scarto rispetto al concetto di area-studio (introdurre nota) formulata da A. Rossi risiede proprio nel fatto che il termine area-progetto riconosce uguale cittadinanza all'interno del percorso di ricerca tanto all'impianto descrittivo (l'approccio analitico privilegia il dato fisico e storico, riconducendo lo spazio della città a fatto urbano), quanto a quello narrativo (il progetto inteso come "soluzione diversa, più avanzata di un tema di architettura).*

C. Finaldi Russo, *Il progetto di suolo e la nuova misura del ponte*, in C. Di Domenico (a cura di), op. cit., p. 91.

²¹ C. Di Domenico, *Centralità*, in C. Di Domenico (a cura di), *ivi*, p. 39.

²² *Il luogo è una parte di superficie terrestre che non equivale a nessun'altra, che non può essere cambiata con nessun'altra senza che tutto cambi* F. Farinelli, *Geografia, Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2000, p. 22.



insieme di elementi e materiali da ricomporre per costruire il sistema interno; Il “fuori” è rappresentato dalle altre strutture di relazione, tra elementi materiali ed immateriali, cui tende la costruzione del sistema interno all’area progetto.

Il vuoto del piazzale è uno spazio “contenente” oggetti architettonici differenti (come lo stadio, l’edificio della stazione della cumana, etc.); completamente proiettato verso il paesaggio naturale delle colline che recingono la piana, è quindi contemporaneamente “contenuto” dall’ampiezza del sistema geografico.

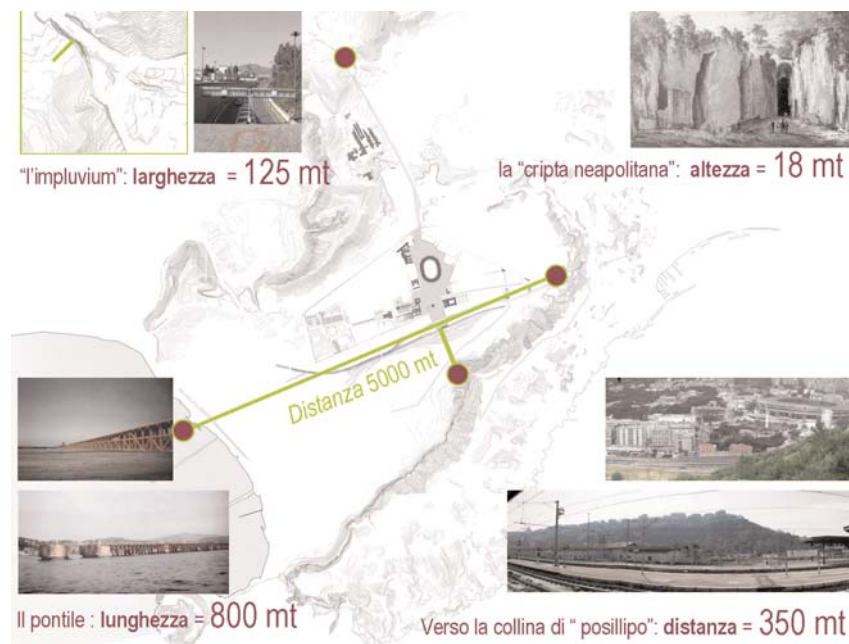
L’area di Fuorigrotta si individua facilmente come una “parte della città morfologicamente compiuta”, delimitata dalla collina di Posillipo, da quella dei Camaldoli, e dalle alture che recingono la piana di Agnano. Fuorigrotta sembra una piccola città dentro la città. Lo skyline delle colline stabilisce la prima forma di perimetrazione. Lungo il perimetro naturale continuo, che recinge la piana, si sono fissati quattro elementi puntuali come limiti dell’area progetto; ognuno di essi rappresenta quattro differenti forme del vuoto naturali o artificiali:

- La cripta neapolitana ad est, la cavità, la grotta, **lo scavo**. Questa forma del vuoto collega la piana con la città della “storia”.
- Il pontile dell’Ilva ad ovest, un lungo **percorso** che si proietta verso il vuoto infinito del mare.
- L’imbocco della via Cintia a nord corrispondente all’antico **impluvio delle acque**, che discendevano nell’ incavo corrispondente ora al vuoto del piazzale, per dirigersi poi verso il mare.
- Lo spazio vuoto che attualmente misura la distanza tra il fascio di



binari della stazione dei Campi Flegrei e la parete della collina di Posillipo: **un parco** oltre l'ampio fascio di binari che potrebbe divenire l'area adatta alla localizzazione di sistemi di risalita verso Posillipo. Attraverso la antica cripta neapolitana di origine romana si oltrepassava la città conquistando un'altra porzione di paesaggio: la piana di Fuorigrotta che giungeva a mare. Bidera in una passo di *Passeggiata tra Napoli e contorni* racconta della natura particolare di quel passaggio "...e così mi trovai, come da questa vita ad un'altra, Fuori-grotta, un piccolo paese, poche case. Mi volsi indietro con lo sguardo e con il pensiero per vedere la tumultuosa città e non vidi che la montagna verdeggiante e un foro coperto di edera come l'antro dei ciclopi.

Dalla Cripta aveva inizio la lunga via Regia (ora via Diocleziano), che nella pianta del Duca di Noja si legge come una linea bianca continua, un leggero solco che incideva la naturalità della piana. Oggi all'altra estremità di questo lungo segno, quasi a prolungarne la estensione nel mare, ritroviamo il pontile dell'Ilva. Una meravigliosa architettura del vuoto lunga 800 metri; si cammina sul pontile dirigendosi verso un orizzonte lontano, sospesi nel tempo e avvolti dalla continuità del mare e del cielo. Trasversalmente invece lungo la direzione di via Cintia, ortogonalmente alla direzione della via Regia, si corrispondono le due accessibilità all'area progetto: la stazione dei Campi Flegrei a sud, e l'imbocco della tangenziale a nord. I quattro elementi puntuali che definiscono i limiti dell'area progetto, corrispondono ai punti della accessibilità all'area progetto da terra e da mare, il vuoto di piazzale Tecchio è uno spazio della centralità per la posizio-



ne che assume rispetto alla condizione orografica e per la convergenza verso di esso delle relazioni, tra i quattro elementi puntuali che definiscono il perimetro. (vuoto come spazio della centralità al punto 2.2.1)

L'intera piana misura longitudinalmente 7 km, la lunghezza di via Diocleziano le corrisponde quasi interamente, il pontile è lungo 800 mt, mentre la cripta che gli corrisponde è alta 18 mt.; La relazione urbana che si stabilisce tra essi, attraverso il lungo asse di via Diocleziano è indipendente dalla loro dimensione fisica, non è evidentemente proporzionale alla dimensione dei singoli elementi, ma è condizionata da altri parametri: *La misura fisica di un' architettura dipende da due fattori essenziali, la misura fisica dell'uomo e le caratteristiche fisiche dei materiali impiegati. La grandezza è invece una qualità astratta della misura; cioè la grandezza apparente di un'opera non dipende dalla valutazione delle sue misure fisiche, ma dalle relazioni che si stabiliscono tra queste misure e tra l'opera stessa e qualche elemento di riferimento esterno ad essa (in generale la misura umana e l'ambiente) le proporzioni architettoniche nel loro*



insieme, sono una funzione tra la misura e la grandezza ²³.

Le relazioni tra gli elementi sono determinate dal valore di posizione di ciascuno di essi all'interno dell'area progetto.

23 E. N. Rogers, *Misura e grandezza*, in *Esperienze d'architettura*, Einaudi, 1968

Le forme dell'attraversamento

I quattro elementi individuati come i limiti dell'area progetto sono i punti di accesso: le quattro porte di città che immettono al sistema di attraversamento dell'area. Il vuoto di piazzale Tecchio è soggetto a due tensioni opposte. Gli edifici che lo circondano, anche se costituiscono un sistema aperto e discontinuo, comprimono lo spazio vuoto di piazzale Tecchio, mentre elementi più distanti come il complesso universitario di Monte Sant'Angelo a nord, la "grotta" che consente il passaggio nell'altra parte di città e il pontile che riconquista l'affaccio sul mare della piana, dilatano lo spazio. Il vuoto del piazzale attraverso via Cintia si estende verso l'orizzonte delle colline verso nord; mentre attraverso via Diocleziano, che solca l'intera piana, si proietta verso la città, "oltre la grotta", e verso il mare. Lo spazio di piazzale Tecchio si proietta oltre il suo immediato perimetro fisico.

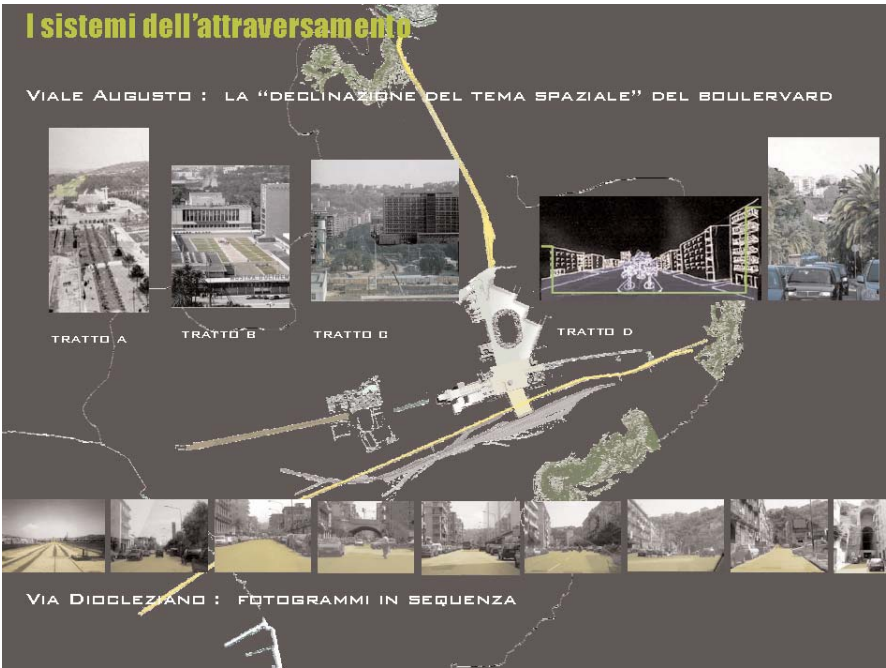
Lo spazio isotropo del piazzale, in funzione degli elementi individuati come suoi limiti, comincia ad essere "direzionato"; gli elementi che lo circondano acquisiscono pesi differenti, lo spazio comincia ad essere gerarchizzato. *Avant, il n'y avait rien, ou presque rien; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso.*²⁴

La successione lungo la direzione trasversale (di via Cintia perpendicolare a quella di via Diocleziano) di una serie di vuoti, differenti per natura e "misura", si incrocia nel vuoto del piazzale con i due sistemi dell'attraversamento lungo la direzione longitudinale: Via Diocleziano



24 G. Perec, *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, Paris, 2003, p. 25.





e la successione di vuoti lungo la direzione di Viale Augusto. Via Diocleziano, come accennato in precedenza, è l'asse primigenio di infrastrutturazione della piana, ma la costruzione delle ferrovia che corre parallelamente ad esso ha annullato la possibilità che esso divenisse nel tempo il percorso rispetto al quale strutturare gli insediamenti all'interno della piana.

Il "ruolo mancato" di via Diocleziano come asse infrastrutturante venne attribuito ad un altro lungo asse ad esso parallelo, viale Augusto.

L'apertura della galleria nel 1913, con la successiva costruzione di viale Augusto, rappresenta il primo momento dell'operazione di traslazione del ruolo "infrastrutturante" (mancato) della antica Via Regia (via Diocleziano).

Tutti i piani urbanistici per l'espansione della periferia occidentale che si susseguiranno a partire dal 1910, nonostante le differenze nel disegno complessivo degli insediamenti, presentano come loro elemento unificante proprio il lungo asse parallelo a via Diocleziano, che solo



nella fase di realizzazione della Mostra d'Oltremare acquisterà il carattere visibile tutt'oggi.

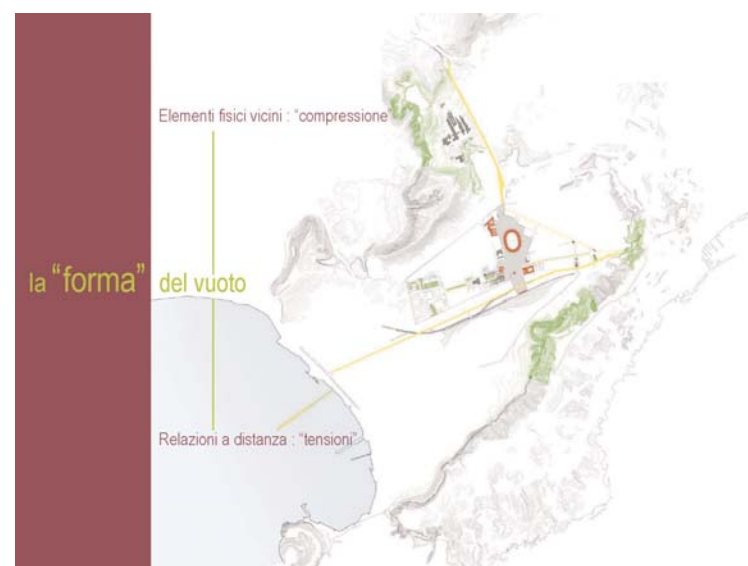
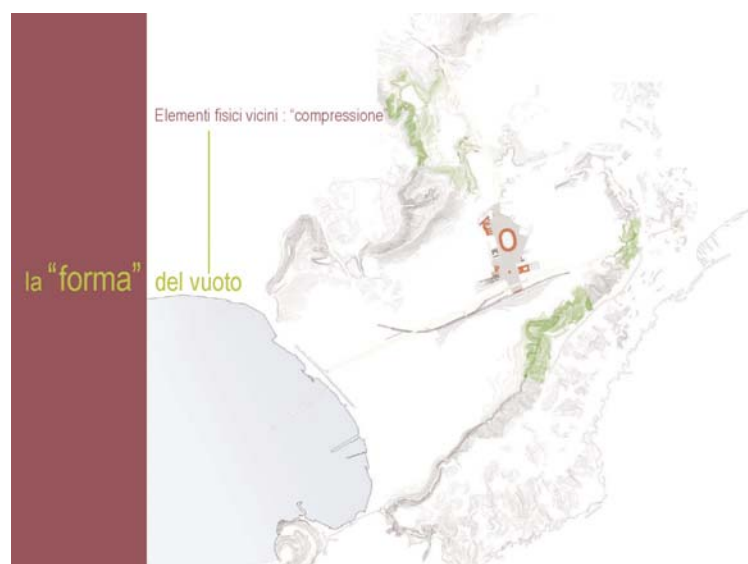
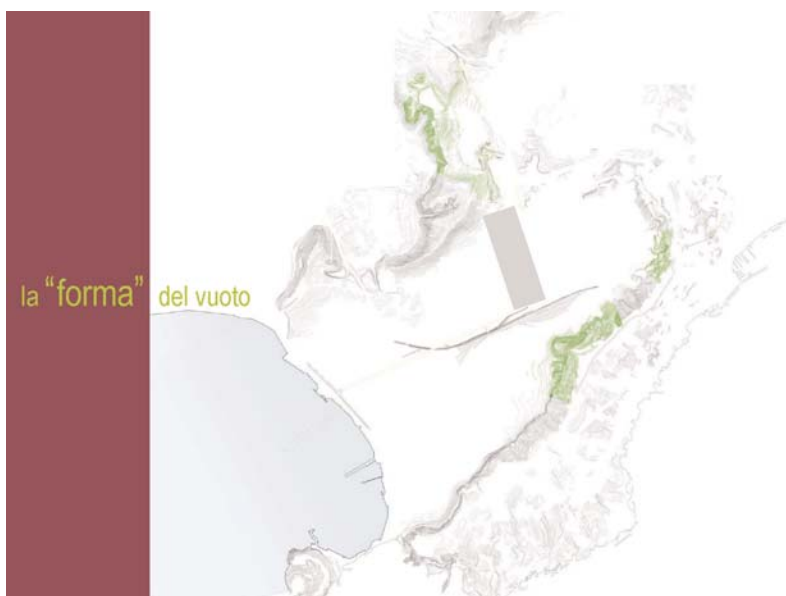
Il lungo asse in direzione est-ovest è oggi composto da una successione di vuoti differenti che possono considerarsi come declinazioni del tema spaziale del boulevard: viale Augusto, il viale interno alla mostra d'Oltremare, il viale giochi del Mediterraneo oltre la Mostra. Viale Augusto, una volta liberato del traffico pesante, fu concepito come un vero e proprio percorso monumentale. *Esso si inizierà con una larghezza di venti metri, proseguendo così per circa trecento e sboccando nei pressi dell'attuale chiesa di S. Vitale, ove si slargherà un grandioso piazzale di 20 mila metri quadrati. Quindi, subendo una lieve deviazione a nord, si slancerà con un superbo rettilineo largo cinquanta metri fino a raggiungere l'immenso piazzale della Mostra -60 mila metri quadrati- ove campeggerà anche la stazione della direttissima. (...) Particolarità di questa strada sarà quella di essere spartita in due da una fila di aiuole centrali, mentre anche i marciapiedi saranno ornati di aiuole. Così, oltre ad ottenere lo scopo di dare alla strada una aggraziata e attraentissima estetica si raggiungerà l'altro di poter regolare perfettamente il traffico in andata e ritorno. Risultando, poi, parzialmente in asse all'ingresso della Mostra, il Rettifilo sarà dominato dalla poderosa visione della torre del Partito Fascista.* ²⁶ Lungo la direzione di viale Augusto si connettono quindi tratti diversi di Viale. Il vuoto assume il ruolo urbano di spazio della connessione. (si rimanda al punto 2.2.1) Attualmente lungo la direzione di viale Augusto, nel tratto in cui esso intercetta il piazzale, il ruolo del vuoto come spazio della connessione si perde completamente; lo spazio si snatura, la forma del vuoto si disgrega. (si rimanda al successivo Reducere e ricomporre per approfondire le soluzioni progettuali) Via Diocleziano, altra forma di attraversamento dell'area, non ha la stessa interpretazione spaziale del sistema di vuoti, lungo viale Augusto; via Diocleziano è un vuoto lineare, che come un nastro (una

²⁶ Relazione tecnica al PRG del '39, Premesse, in U. Siola, op. cit., p. 42.

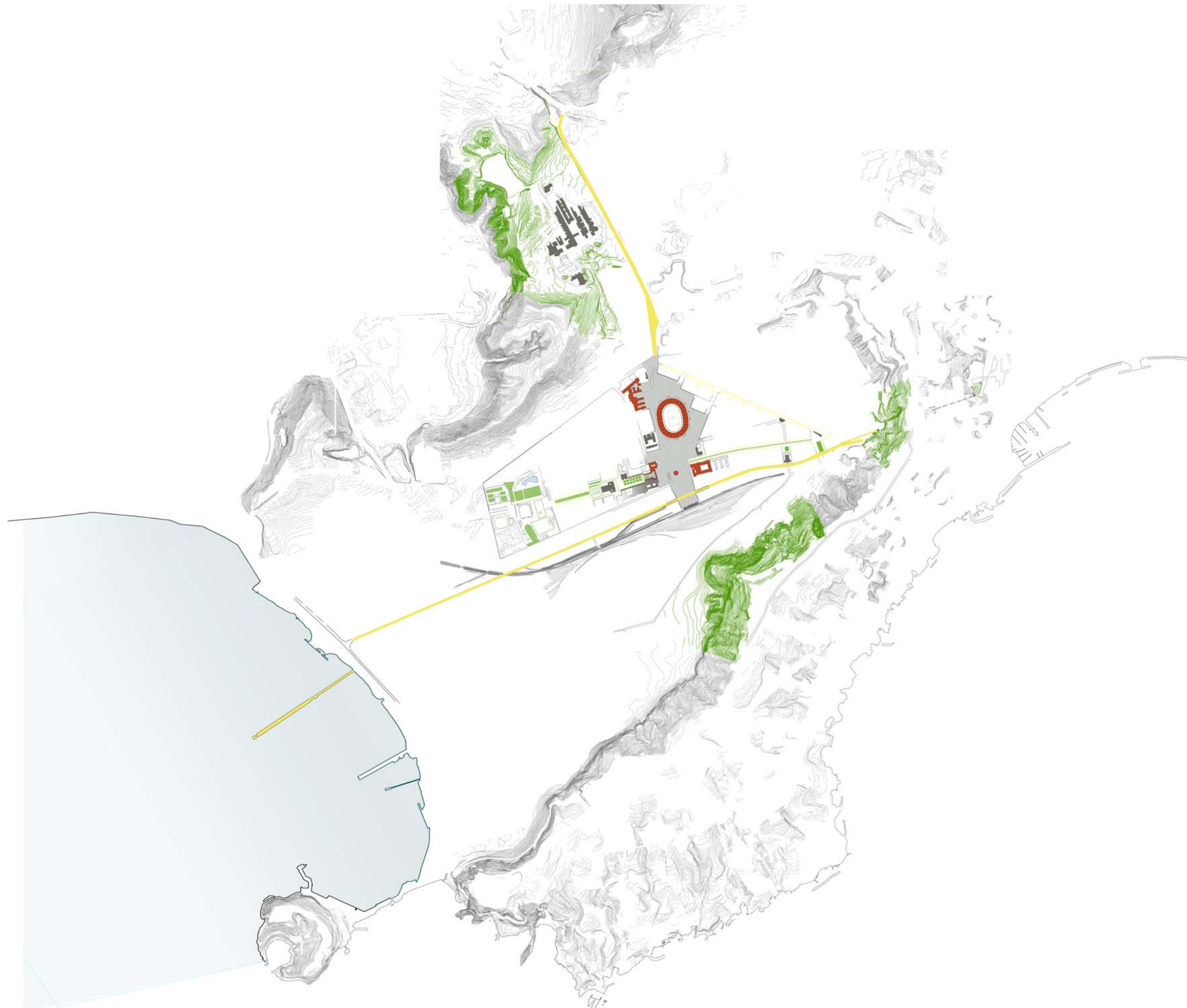


successione di fotogrammi in sequenza), si dispiega in maniera del tutto indipendente e indifferente a ciò che incontra o lambisce. La antica via Regia, primo segno di antropizzazione nella piana ancora completamente naturale, metteva in comunicazione la città con l'area flegrea; l'edificazione dei suoi bordi non venne mai pensata in maniera unitaria. Parti diverse di città si sono sviluppate, sono cresciute fino ad arrestarsi lungo i bordi di via Diocleziano. Il vuoto di via Diocleziano è un solco tracciato da mare a mare, oltre Mergellina, attraverso la cripta si estende nella piana fino a divenire pontile che si protrae nell'acqua; lungo i suoi bordi si alternano vuoti e pieni differenti: le cortine compatte del primo tratto poi l'ampio vuoto del piazzale Tecchio, di nuovo la compattezza delle cortine di alti edifici per il terziario, poi ancora l'enorme vuoto dell'area dismessa dell'Ilva ed infine il tessuto minuto di Bagnoli.

Il sistema di attraversamento dell'area lungo la direzione trasversale che dalla stazione ferroviaria dei Campi Flegrei risale verso l'imbocco della tangenziale di Via Cintia, è costituito dalla sequenza di vuoti differenti: una successione di piazze in sequenza. Il vuoto davanti alla stazione è un sagrato che si apre sul vuoto più ampio del piazzale che accoglie la direzione longitudinale di viale Augusto per poi trasformarsi nel suggestivo percorso di via Marconi in cui lo spazio vuoto si proietta verso la collina dei Camaldoli. Su via Marconi data la vicinanza tra lo stadio e gli edifici, che ospitano i laboratori della facoltà di ingegneria, si perde completamente la percezione della forma ellittica dello stadio; lungo via Marconi lo spazio si proietta lungo via Cintia che sale, verso il complesso di monte Sant'Angelo; la testata della successione di vuoti trasversali è ancora una volta un elemento naturale: lo skyline della collina dei Camaldoli.



L'area progetto



Lo studio su Piazzale Tecchio è stato l'occasione per misurare realmente la rottura del sistema oppositivo *centro-periferia*, la rottura della opposizione spazio chiuso-spazio aperto, la rottura della opposizione figura-sfondo. Piazzale Tecchio è stata l'occasione per ragionare sul concetto di *figura* del vuoto, sul significato del *valore di posizione*, sul significato della memoria e della geometria come strumenti attraverso cui agire sulle relazioni e costruire il progetto per riconfigurare una parte di città. L'interesse per il vuoto, ha orientato lo sguardo sull'area progetto. Architetture del vuoto sono i quattro elementi puntuali - limiti della figura; forme diverse del vuoto articolano lo spazio del piazzale.

PERIMETRARE L'AREA-PROGETTO

La struttura orografica dell'area costituisce il primo elemento discriminante al fine di stabilire il perimetro dell'area.progetto. Il sistema interno di organizzazione relazionale dei materiali è una struttura che, intersecando il perimetro orografico, tenta di stabilire nuovi valori "relazionali" con alcuni elementi esterni al recinto costituito dal sistema collina di Posillipo-costone di fuorigrotta -collina dei camaldoli -golfo di pozzuoli.

INTERPRETAZIONE DELLA MORFOLOGIA DEL TERRITORIO

"il centro cui si fa riferimento è un centro di gravità...l'occhio umano, nelle sue investigazioni, è sempre in movimento e l'uomo, a sua volta gira a sinistra e a destra, proiettandolo. Lo sguardo si fissa su ogni cosa.....di colpo il problema si allarga all'ambiente circostante. Le case vicine, la montagna lontana o vicina, l'orizzonte alto obasso, sono masse formidabili che agiscono con la forza della loro cubatura. (Le Corbusier)



l'impluvio di via cintia



la collina di posillipo



Le forme del limite: le quattro “porte”

Porta: accesso ad un sistema (differenza intra/extra)

elemento terminale di un asse (cardo-decumano)

punto di visuale privilegiato (avvistamento, difesa)



tematizzazioni:

3 Il pontile: “porta” di accesso dal mare



Ri-pensare la relazione con il mare

Immaginare un possibile accesso da mare

Progettare il percorso

Fissare dei punti per sostare e “osservare”



2 La cripta: “porta” di accesso alla città oltre “la piana”

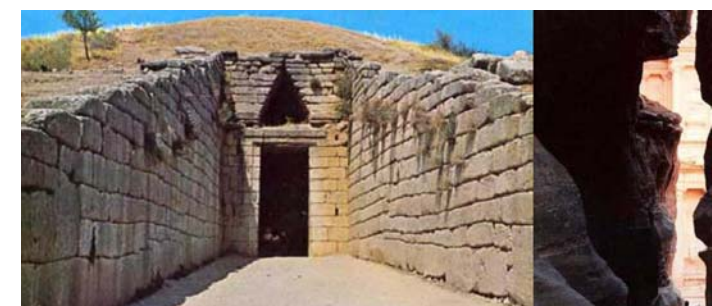


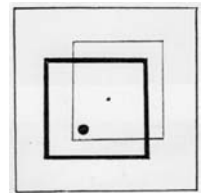
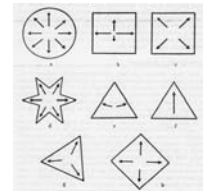
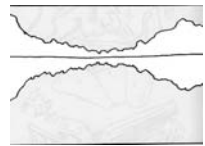
Ri-pensare la relazione con la “città”

I due accessi alla cripta, dalla città verso fuorigrotta e da fuorigrotta verso la città, hanno significati urbani differenti.

Ri-pensare la relazione con la “collina”

Utilizzare, per localizzare dei sistemi di risalita verso Posillipo, gli antichi fori da cui penetrava la luce nella “grotta”.



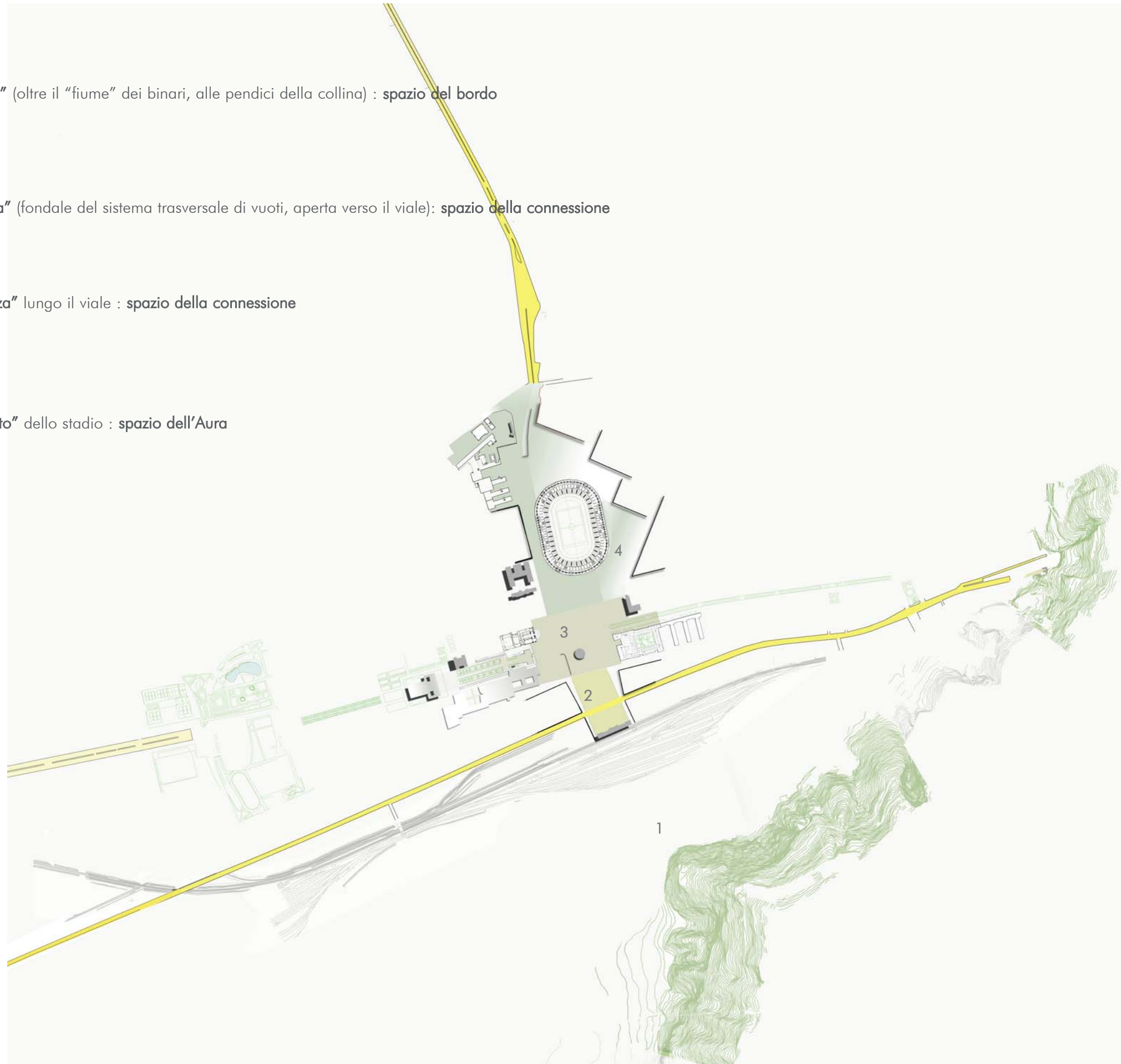


1. Il "parco" (oltre il "fiume" dei binari, alle pendici della collina) : **spazio del bordo**

2. "L'esedra" (fondale del sistema trasversale di vuoti, aperta verso il viale): **spazio della connessione**

3. "La piazza" lungo il viale : **spazio della connessione**

4. "Il sagrato" dello stadio : **spazio dell'Aura**



3.3 La "misura" della piana di Fuorigrotta: una figura del vuoto

*Nella medesima figura, molte altre ve ne sono,
come in quei disegni dove il maestro, inseguendo
la precisione o la bellezza di un movimento,
sovrappone parecchi bracci attaccati alla stessa spalla.*¹

Una figura, cardo-decumano, trova misure e forme per ri-presentare la piana: fuori la grotta, quattro diversi segmenti di viale e un pontile di 800 metri, che li prolunga sull'acqua, trasversalmente una successione di piazze tra la due accessibilità: la stazione dei Campi Flegrei e l'uscita della tangenziale.²

Tramite la descrizione orientata e di progetto emergono le trame, le regole, le strutture di relazioni da reinterpretare per riuscire a "tenere insieme", legare in uno stato di reciproca necessità, dunque (ri)comporre quanto è genericamente disseminato nel paesaggio urbano. I materiali selezionati e le relazioni - da ricostruire tra di loro- emerse attraverso la descrizione trovano un nuovo "spazio di iscrizione" nella figura di progetto.

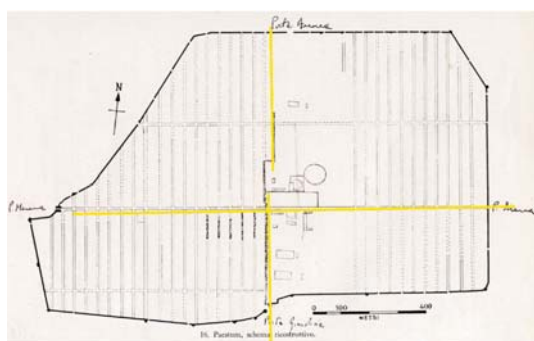
Una Agorà contemporanea all'incrocio di un cardo (sistema di vuoti trasversali) e un decumano (sistema di vuoti longitudinali). Esito della descrizione, come narrazione, è dunque far emergere la figura del vuoto latente, che può ridare senso ai luoghi. E' una figura del vuoto che può dare misura alla piana Fuori la grotta. L'area progetto coincide con tale figura. In tal senso la storia, la geografia, l'analogia, il mito concorrono alla definizione dell'area-progetto fornendo materiali di indagine e di progetto al tempo stesso; il superamento della dicotomia analisi-progetto diventa tangibile attraverso l'introduzione del principio della figura, come espressione della struttura relazionale che sottende ed anticipa la forma.³

La simultaneità dell'operazione progettuale, il continuo rimando tra

¹ H. Focillon, op. cit., p. 10.

² F. Spirito, *Dallo stato di fatto alla "stato di progetto"*, in F. Ferrara P. Scala (a cura di), *Il sopralluogo*, materiali di ricerca 5, Cuen, Napoli, 2006, p. 10.

³ C. Finaldi Russo, *Il progetto di suolo e la nuova misura del ponte*, in C. Di Domenico (a cura di), *L'area-progetto*, materiali di ricerca 3, op. cit., p. 91.



*Il faut même distinguer le forme
de la figure: la forme désigne la
structure physique d'un être, la
figure est plutôt réservée à celle
d'une production de l'art.
Figure est artis, formae naturae.
E. De Brune, in L. Grassi M.
Pepe, op. cit., voce Figura.*



Descrivere, riconoscere, ricostruire il paesaggio urbano in continuo divenire, ha implicato: selezionare, gerarchizzare, (ri)comporre in nuove strutture di relazioni, elementi del paesaggio, che privati di qualsiasi forma di "isolata autoreferenzialità" acquistano significato solo in quanto parti di un "sistema".

Operare ri-componendo intervalli di spazi che sono contemporaneamente intervalli di tempo, storie e memorie diverse, materiali e figure. E' questa la nozione di complessità che ci compete.

Esito di questa operazione è stata l'individuazione di una figura del vuoto in grado di raccontare, di rappresentare sinteticamente il significato possibile del sistema dei vuoti di questa parte di città nella contemporaneità. Nella figura gli elementi distribuiti nel tempo e nello spazio, a partire dalla descrizione, trovano un nuovo spazio di iscrizione in cui far emergere il loro valore di posizione in funzione del quale costruire le nuove relazioni.

scale e tempi differenti, la ricchezza degli elementi da sottrarre, ad un caos solo apparente, rendono complesso il racconto. Dinnanzi alla ricchezza di materiali che la città mostra all’occhio di chi cerca la ragione del loro stare vicini, del loro essere prossimi ma distanti, perché estranei, la descrizione diviene sostanzialmente una operazione di sottrazione. Dinnanzi al vuoto indistinto di piazzale Tecchio, il lavoro prevalente è stato quello di far emergere la figura latente, in cui i frammenti genericamente dispersi in quel vuoto, potessero trovare, attraverso, la ricomposizione in figura, nuove disposizioni (in funzione del loro valore di posizione). La figura attribuisce nuovi significati alle distanze generiche tra gli elementi. Dinnanzi alla moltiplicazione indistinta di segni connessi alla storia delle cose *paratatticamente accostate e mute*⁴, si è proceduto “levando”, sottraendo per fissare solo alcuni elementi, da (ri)comporre in figura, tra i quali stabilire distanze interessanti (si rimanda al punto 2.2.1). Gli elementi, selezionati in funzione del loro valore di posizione, nello spazio e nel tempo, si ricompongono nella figura di progetto. *Lo strutturalismo, (...) costituisce lo sforzo di stabilire, tra elementi che possono essere ripartiti attraverso il tempo, un insieme di relazioni che le fa apparire come giustapposte, opposte, connesse le une con le altre; in sintesi, proporre una sorta di configurazione; e a dire il vero, non si tratta in tal modo di negare il tempo; si tratta piuttosto di un certo modo di affrontare ciò che denominiamo tempo e storia.*⁵ Al vuoto della piana, come appare nella cartografia del duca di Noja (1775), si sovrappone oggi la figura del vuoto che misura lo spazio Fuori la grotta. Il vuoto non è sfondo ma figura che misura relazioni compositive del paesaggio urbano. L’operazione di selezione degli elementi da “mettere a sistema” è stata condizionata dalle due variabili: lo **spazio** e il **tempo**, più esattamente dalla intersezione di queste due variabili; dalla scelta dell’intervallo di tempo che si è materializzato in spazi che permangono, e dalla scelta degli spazi che danno significato, nel tempo della contemporaneità, ai luoghi della città. La “figura” dà ragione della grande scala del paesaggio geografico, e del lungo tempo della storia del paesaggio.

4 B. Secchi, *Un’urbanistica di spazi aperti*, in Casabella 597-598, cit., p. 5.

5 M. Foucault, *Spazi altri I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 19.



Il cardo: lo spazio della **Geografia**



Il decumano: lo spazio della **Storia**

3.4 Ridurre e ricomporre il vuoto di Piazzale Tecchio: comporre i pezzi e ricostruire le parti

Il dividere e il collegare, cioè a dire la distribuzione e la composizione degli elementi, è in verità un capitolo inesauribile (...). A ben vedere non esistono delle parti come non esiste un tutto, infatti ogni parte forma un tutto compiuto così come ogni intero rappresenta pur sempre una parte.¹

La figura che reinterpreta il vuoto di piazzale Tecchio è una immagine sintetica risultato di un processo di (ri)composizione, in nuove strutture di relazioni, di elementi che su quel vuoto si affacciano, allo stato attuale, in maniera indistinta. La composizione urbana lavora sulle relazioni che tengono insieme gli *elementi*, i *pezzi* e le *parti* dei due materiali: vuoto e costruito.

Le riflessioni che seguono partono dalla considerazione che come per il costruito anche per il vuoto sia possibile ragionare in termini di *elementarizzazione*.²

La (ri)composizione del vuoto di piazzale Tecchio si è continuamente mossa tra le due opposte azioni del dividere e del collegare. Si divide l'informe generico e si ricollegano gli elementi costruiti attraverso un nuovo sistema di relazioni. L'unico vuoto attualmente indistinto del Piazzale attraverso la figura di progetto trova nuove gerarchie e direzioni. Ma quanti e quali sono i vuoti differenti a cui una unica figura sintetica riesce ad attribuire una "misura"? Il vuoto di Piazzale Tecchio è composto da vuoti differenti tra di loro collegati.

La descrizione come narrazione è tutta orientata alla costruzione di una domanda di progetto che si fondi sulla interpretazione architettonica dello stato di fatto. L'ulteriore approfondimento presentato in questo punto della tesi è generato dalla volontà di suggerire quali potrebbero essere i ruoli urbani di ciascuno dei vuoti elementari secondo la loro posizione nella città e le possibili riconfigurazioni³ formali coerenti con i ruoli individuati. (punto 2.2.1 Ruoli urbani del vuoto e *idea*

1 H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli Editore, Milano, 1987, p. 115.

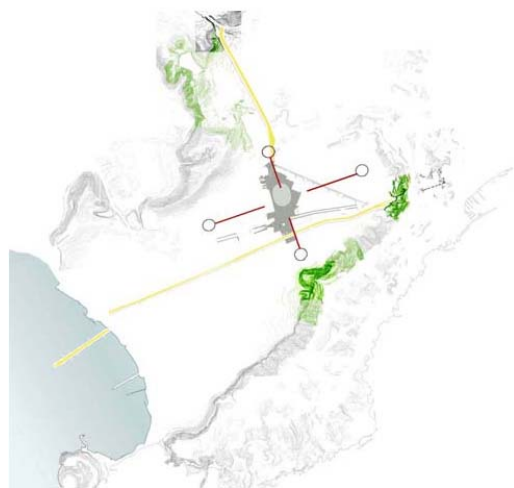
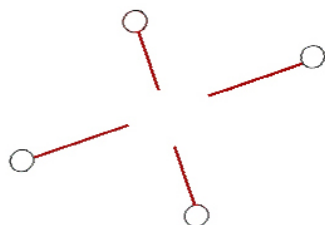
2 *Io penso che in architettura, come nelle arti, come nello scrivere, come nelle composizioni letterarie, musicali, pittoriche, eccetera, si debba trovare il senso della necessità che tiene unite insieme le diverse parti.. (...) Il prof. Torricelli prendendo spunto dal progetto mostrato (...) introduce una decisiva distinzione tra elementi dell'architettura (...) e pezzi della composizione. (...) D'altra parte la scelta dei "pezzi", dice ancora Torricelli, non è cosa semplice: essi possono coincidere con figure semplici ma anche con elementi molto più complessi, e in genere nella composizione di un'architettura essi rappresentano un po' come l'apertura nel gioco degli scacchi: una dichiarazione delle "pedine" o "mosse" con cui si intende giocare.*

G. Polesello, *Gianugo Polesello, Enrico Bordogna (a cura di), op. cit.*, pp. 231-232.

3 Una configurazione non si percepisce mai come forma di una sola cosa particolare, ma sempre di un genere di cose (...) Ogni configurazione è semantica, cioè col solo essere vista compie dichiarazioni su generi di soggetti. (...) Possiamo dunque affermare che la vera forma d'un oggetto è costituita dalle sue essenziali configurazioni spaziali.

R. Arnheim, op. cit., p. 94.

4 Emilio Tadini, op. cit., p. 146.

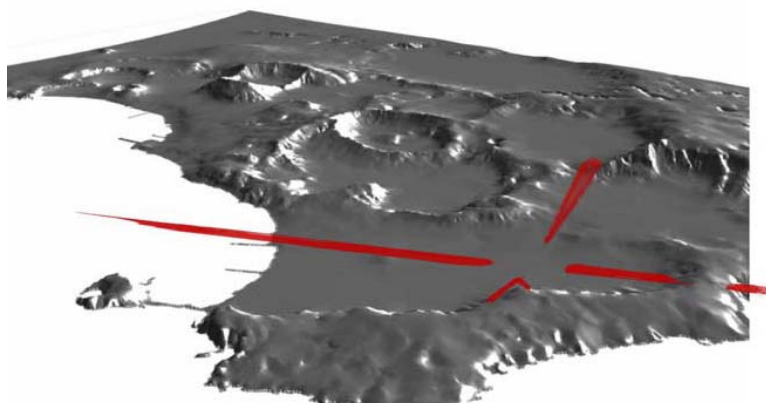


organizzativa della forma). I vuoti elementari vengono considerati come declinazioni delle forme del vuoto della città che "conosciamo".

Piazzale Tecchio è una Agorà della città contemporanea, all'incrocio di un decumano e di un cardo. Nella figura del vuoto trovano dunque un nuovo spazio di iscrizione via Diocleziano (lo spazio della storia) e via Cintia, l'antico percorso di discesa della acque (lo spazio della geografia).

I quattro elementi puntuali, la cripta, il pontile, l'imbocco della tangenziale, il parco binari di Fuorigrotta, che costituiscono il perimetro della figura, si (ri)compongono, e divengono le quattro porte di accesso al sistema. Attraverso di esse si "entra" in uno spazio "recintato", un luogo del paesaggio urbano ricostruito. Le distanze che separano oggi quei quattro elementi puntuali dal piazzale diventano, attraverso la figura di progetto, *distanze interessanti* in grado di misurare le relazioni compositive tra i quattro elementi. Il vuoto di piazzale Tecchio attrae magneticamente, elementi, materiali, frammenti, del paesaggio anche distanti; nella figura di progetto che dà forma al vuoto del piazzale *L'architettura riconquista lo spazio occupato dalla distanza e lo fa divenire cosa misurata, cosa nominata, entità organica, vivente. Così fa la musica con il silenzio?* ⁴ Le distanze interessanti acquisiscono ruoli urbani e da qui si può ripartire per immaginare le loro possibili riconfigurazione formali, affinché esse vengano riattribuite al *mondo della architettura*.

La distanza di piazzale Tecchio dal pontile viene misurata attraverso la successione di vuoti, declinazioni del tema spaziale del Boulevard



3.4 Riducere e ricomporre il vuoto di Piazzale Tecchio: comporre i pezzi e ricostruire le parti

che si susseguono lungo la direzione di Viale Augusto.

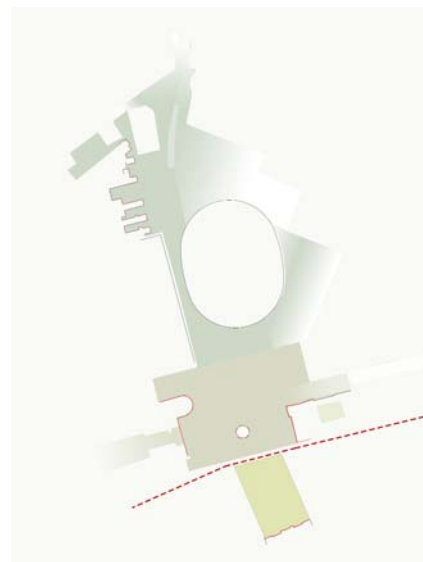
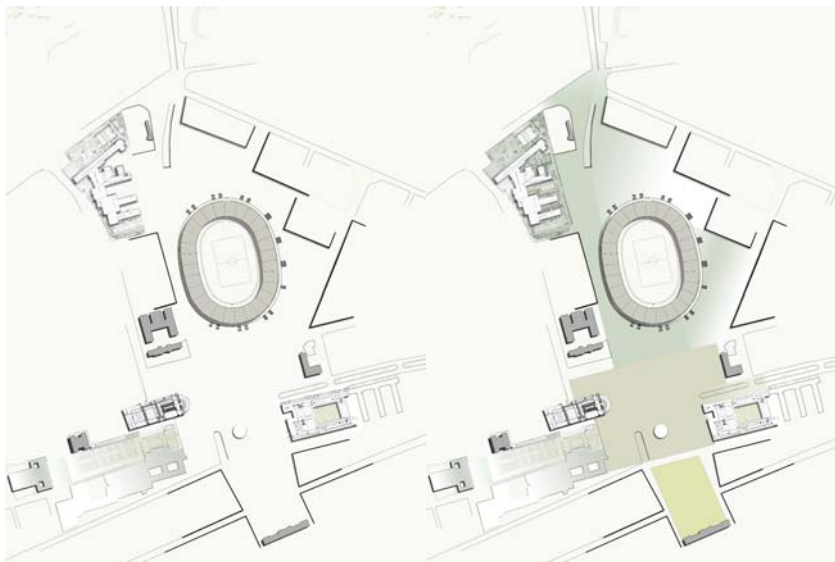
La distanza dalla cripta neapolitana, scandita attraverso il procedere incalzante di via Diocleziano, acquisisce una nuova misura in funzione della relazione (da ricostruire) con il pontile.

La distanza tra il piazzale e l'imbocco della tangenziale di via Cintia viene interpretata come una successione di piazze in sequenza di differente misura e natura.

Il vuoto di piazzale Tecchio lungo la direzione trasversale (dalla stazione di Fuorigrotta all'imbocco della tangenziale) si articola nella successione di quattro vuoti differenti:

1. Il **"parco"** (oltre il "fiume" dei binari, alle pendici della collina) : spazio del bordo
2. **"L'esedra"** (fondale del sistema trasversale, aperta verso il viale): spazio della connessione
3. **"La piazza" lungo il viale** : spazio della connessione
4. **"Il sagrato" dello stadio** : spazio dell'Aura.

Si è scomposto dunque l'unico generico piazzale in un insieme di vuoti riconoscibili come declinazioni di alcune delle forme tradizionali in cui si ri-presenta da sempre il vuoto nello spazio della città. Questa operazione ha comportato la individuazione dei differenti recinti *fisici* o *virtuali*, in cui si articola lo spazio del piazzale Tecchio. Riflettere sui recinti virtuali, come ambiti di appartenenza, sembra essere un passaggio obbligato per tentare di ridare forma allo spazio vuoto generico della città, soprattutto lì dove (come spesso accade) siano già presenti tutti, o quasi tutti, gli elementi da rimettere a sistema per riconfigurare lo spazio. (Recupero strutturale della forma



5 F. Purini, *Comporre l'Architettura*, cit., p. 119.

urbana). La *struttura ideale dello spazio, quel modello che passa nella mente rendendo astratta l'esperienza concreta dei luoghi*, è costruita dall'accostamento di figure chiuse, semplici, e complesse.

Queste figure dal perimetro continuo coprono tutta la superficie terrestre senza lasciare vuoti interstiziali. L'architetto deve sviluppare una sensibilità acuta per la comprensione del sistema dei recinti che organizzano lo spazio. Recinti reali e recinti virtuali (...) alcuni materializzati, altri invece costituiti da tracce invisibili o discontinue, (...) recinti immateriali misurati da collimazioni ottiche o da traguardi geografici.⁵

6 Bertolt Brecht, cit. in A. Monestiroli, *Immagine di Bovisa in qa11, Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura*, Città studi, Milano, p. 27.

Ricondurre i vuoti generici a delle forme riconoscibili del vuoto ha significato riflettere sul ruolo urbano (posizione) di ciascuno di essi nella città e sulle relazioni che governano la composizione (l'insieme) degli elementi che li individuano (disposizioni). In questo caso quindi si declinano le categorie (ontologiche) del vuoto individuate al punto 2.2.1 della tesi su uno vuoto complesso della città: piazzale Tecchio. Si presentano di seguito delle schede di lettura dei vuoti elementari, come esito ultimo della descrizione dell'area progetto, in esse si suggeriscono trasformazioni possibili per il vuoto affinché sia riconoscibile e coerente con la descrizione data.

*L'esercizio principale del ragazzo consisteva nella descrizione delle cose che vedeva e di quelle di cui aveva esperienza. Il filosofo gli faceva osservare quante parole esistano e quante parole siano necessarie per poter descrivere qualsiasi realtà in modo che sia approssimativamente riconoscibile e soprattutto in modo che possa essere trattata in base alla descrizione data.*⁶



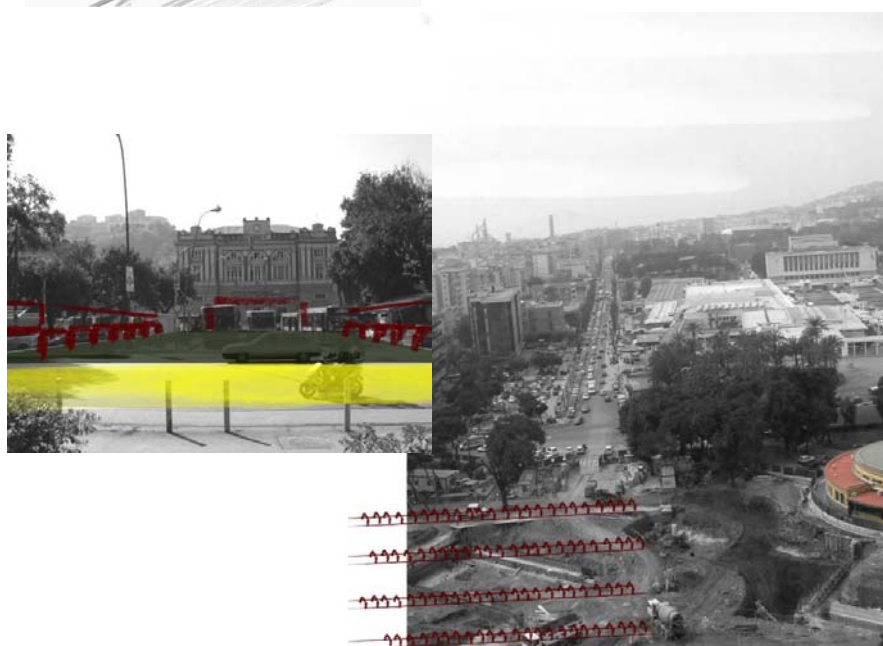
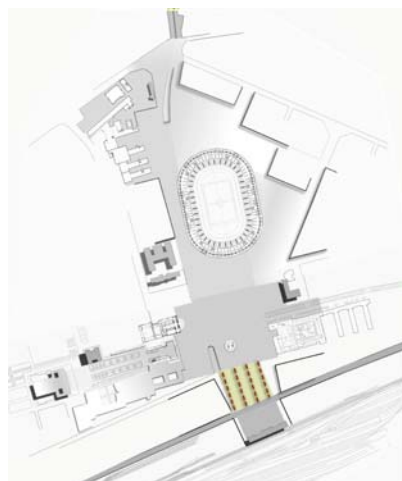
1 Il parco

Varcata la stazione di Campi Flegrei, al di là del fascio dei binari si apre un ampio spazio vuoto che si estende sino alle pendici della collina di Posillipo. Si tratta di un **vuoto di bordo**, che costeggia i binari. Andrebbe pensato come un “lungo - fiume”, e direzionato verso il parco di Bagnoli.

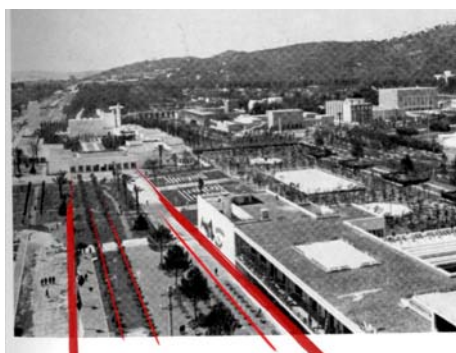
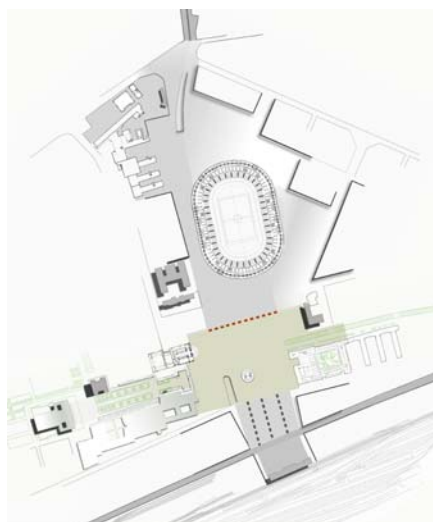


2 L'esedra

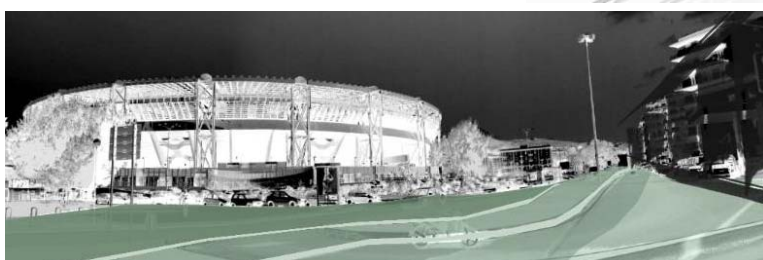
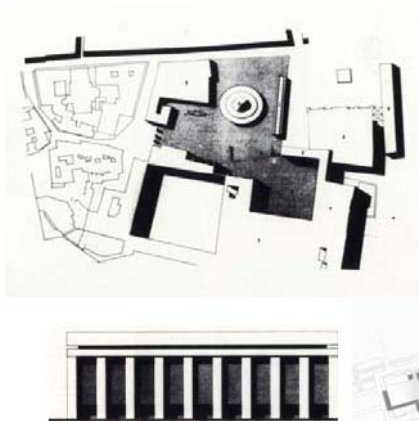
Il vuoto al di fuori della stazione, si estende fino ad incrociare la piazza “lungo il viale”. La direzione prevalente è quella trasversale (corrispondente all'asse di via Marconi), perpendicolare alla via Regia. Si pensa di poter utilizzare il vuoto - **spazio della connessione** - per localizzare pensiline (lateralmente) per gli autobus; ma anche percorsi porticati, semicoperti, che conducano verso la facoltà di ingegneria e i laboratori di via Marconi. Il progetto, che è oggi in fase di ultimazione, prevede l'estensione dello spazio vuoto dinanzi alla stazione, sino ad includere (in testata) l'edificio circolare della stazione - Mostra - della ferrovia Cumana; diversamente quest'ultimo, secondo la lettura qui proposta, viene considerato un volume immerso nel vuoto (3 la piazza lungo il viale) che si estende tra l'ingresso alla Mostra e l'edificio della facoltà di Ingegneria.



3.4 Ridurre e ricomporre il vuoto di Piazzale Tecchio: comporre i pezzi e ricostruire le parti



L'innalzamento lieve dell'edificio della cumana relazzato in occasione della ristrutturazione complessiva del piazzale ad opera dell'arch. P. Ciamarra, interrompe la continuità visiva e spaziale (come concepita in origine), tra la Torre del Partito, il viale Augusto, e l'edificio della facoltà di Ingegneria.



3 La "piazza" lungo il viale.

Lungo la direzione logitudinale di attraversamento della piana, tra il viale Augusto e il viale interno alla mostra, si apre una piazza (oggi irrisolta), che può essere considerata come una espressione a Napoli dell'idea di spazio aperto del Moderno. Una Agorà contemporanea. in cui gli edifici, *volumi puri sotto la luce*, si corrispondono attraverso articolate e complesse tensioni (**spazio della connessione**).

4 Il "sagrato" dello stadio

Lo stadio, per la sua dimensione, è evidentemente un fuori scala. Il vuoto - spazio dell'Aura - potrebbe essere progettato in maniera da esaltare e rendere esplicita, la dis-misura dell' edificio . Gli ingressi potrebbero essere spostati, e attraverso leggere pendenze del suolo si potrebbe gerarchizzare e direzionare lo spazio, che oggi appare generico e indifferenziato.



La parte terza è completamente incentrata sul lavoro svolto durante il seminario progettuale su Piazzale Tecchio. Nella prima e nella seconda parte della tesi si sono riportati in appendice gli approfondimenti dei singoli seminari svolti durante il dottorato, mentre i paragrafi contenevano argomentazioni più generali costruite però proprio a partire dallo svolgimento dei seminari. In questo caso il contenuto del paragrafo è l'approfondimento del lavoro svolto nel seminario "La ricostruzione tipografica dei luoghi napoletani" mentre l'appendice 3.4.1, andando oltre il caso studio, riporta riflessioni più in generale sulla "questione del piazzale".

Questo punto della tesi può considerarsi come un insieme di riflessioni, su un particolare vuoto della città il piazzale; riflessioni maturate a partire dal caso studio di Piazzale Tecchio. Il piazzale è un vuoto interno alla città che ha spesso un carattere indefinito e incompiuto mentre per la sua dimensione e per la sua posizione potrebbe spesso acquisire un ruolo più significativo.

La riconfigurazione dei piazzali potrebbe essere una occasione per ricomporre l'immagine frammentata, discontinua e incerta delle parti di città in cui essi sono inseriti.



U. Boccioni, *Visioni simultanee*

1 *Nell'edificato, il vuoto, che si osserva con il titolo Lo spazio urbano, è il luogo della relazione e dell'accadimento, lo spazio per il pubblico, l'ambito nel quale si riflette una struttura collettiva e lo scenario della simultaneità dei fatti urbani.*

F. Espuelas, op. cit., p. 13.

2 *La formazione della piazza di stratificazione muove, in genere, dalla collocazione entro un luogo urbano, cruciale o strategico, archeologico o non ancora formalizzato, fors' anche un terrain vague all'interno della struttura urbana, di un elemento fortemente caratterizzato, una tipologia preformata, utilizzata per forzare e formare uno spazio nuovo (...) Il modello viene attentamente calibrato, piegato, adattato ai caratteri del luogo, relazionato agli elementi preesistenti (...) Il modello a sua volta condiziona il luogo imponendo nuove condizioni di misura che impegneranno gli interventi successivi (...)*

Questa è operazione ove il luogo è dato, ma non formalizzato, e l'oggetto è dato ma non contestualizzato.

C. Dardi, *Elogio della piazza*, in L. Barbiani (a cura di), op. cit., p. 37.

Gli spazi vuoti della città, e ci riferisce in particolare agli spazi urbani ¹, si distinguono in due categorie principali: vi sono vuoti che sono il risultato di una operazione progettuale unica e preventivamente definita, potremmo dire l'esito di un primo atto fondativo, ed altri che sono il risultato di successive operazioni di stratificazione.²

Lo spazio pubblico si genera, basicamente, in due modi: uno che segue un processo temporale di accumulazione e modificazione senza alcuna chiara prefigurazione ed uno che trova origine in un ordine previo ed unitario frutto di una volontà pianificatrice. ³ Nella città contemporanea, dove l'architettura non può che essere una architettura della modificazione (Gregotti), gli spazi vuoti su cui si interviene non sono mai da fondare, ma piuttosto da ricostruire, trovando "nuove" regole e strutture di relazioni in "vecchi" spazi. Tra i vuoti della città contemporanea, spesso irrisolti, il piazzale è un caso particolarmente complesso e significativo.

Il piazzale è l'ultimo tipo di vuoto, sorto nel passaggio dalla città della storia a quella del Moderno, a cui viene dato un nome ma a cui non corrisponde una tipologia formale.

Il passaggio dalla logica rappresentativa che animava la costruzione degli spazi pubblici "centrali" (le piazze in particolare) a quella puramente tecnica, tipica della cultura del Moderno, e denunciata da Sitte, è graduale. Il piazzale con la sua progressiva evoluzione e modificazione rappresenta un modo significativo di questo passaggio. Sitte, in *L'arte di costruire la città* (1889), riconosce alle forme che assumono gli spazi centrali della città (le piazze), la capacità di rappresentare l'identità culturale della collettività. L'analisi di Sitte si limita tuttavia alla città dell'*ancien régime*, chiusa all'interno delle mura, in cui il vuoto è sempre materiale contenuto. L'attacco di Sitte anticipa quello che sarà l'esito peggiore dell'esperienza di trasformazione delle città secondo i dettami funzionalisti, scaturiti dallo stravolgimento dei principi del Moderno nella pratica diffusa di espansione delle città postbelliche. Ben più complessa era, in realtà, l'ambizione che

3 F. Espuelas, *ivi*, p. 45.

animava gli architetti del Moderno impegnanti anche nella ricerca di nuove regole compositive per la costruzione degli spazi aperti della città, in cui il vuoto fosse un materiale *contenente*, autonomo, in cui gli oggetti architettonici si disponessero come volumi puri sotto la luce, secondo un complesso sistema di relazioni reciproche (prospettiche, volumetriche. etc.).

*Il tema che la città moderna si trova ad affrontare è quello della ricerca di una regola di costruzione degli spazi aperti. Una regola che sia riconosciuta e condivisa così come lo è stata quella degli spazi chiusi della città preottocentesca e ottocentesca.*⁴

Il progetto del Moderno è in parte fallito a causa della depauperazione di molti dei suoi principi basilari, nella pratica meccanicista di espansione delle periferie delle città europee, progettate senza alcuna riflessione attenta sulla natura geomorfologica dei luoghi, e sulla necessaria commistione, anche se con forme e modalità da reinventare, tra funzioni pubbliche e private. Così accade che *l'armatura dei territori che il Movimento Moderno ha predisposto per l'espansione residenziale delle grandi città non è stata all'altezza della crescita urbana complessiva.*⁵

Nelle città pochi sono gli esempi di progetto del Moderno sullo spazio aperto che possano dirsi veramente riusciti. La piazza storica, quella chiusa della città ottocentesca e preottocentesca è rimasta sempre, nella gran parte delle città europee, e salvo poche e illustri eccezioni, l'unico spazio vuoto in cui la collettività ancora riesca a ritrovare una forma di riconoscimento.

Se è vero che *La città o una sua parte espone se stessa nella piazza e questa è lo specchio, la rappresentazione di quella.*⁶ (...) a noi oggi si pone un problema tecnico: la costruzione della piazza nella città (...) e la ridefinizione del suo significato ma anche delle sue misure, degli elementi che la compongono, delle relazioni tra questi." Questo è il modo in cui si può intendere la piazza nella città moder-

4 A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Edizioni Laterza, Bari, 2006, p. 68.

5 *ibidem*.

6 A. Renna, *Gli spazi liberi nella costruzione della città*, in A. Monestiroli, *ivi*, p. 76.

7 A. Monestiroli, *ivi*, p. 145.

na : luogo delle relazioni fra elementi urbani, luogo della conoscenza della città e delle sue parti. ⁷

Il piazzale e la sua progressiva evoluzione e modificazione rappresenta un modo significativo del passaggio dalla costruzione degli spazi "centrali" e rappresentativi della città della storia a quelli, fortemente condizionati da questioni tecniche e funzionali, della città del Moderno. Il piazzale è l'ultimo tipo di vuoto, sorto nel passaggio dalla città della storia a quella del Moderno, a cui viene dato un nome ma a cui non corrispondono tipologie formali chiare, che tuttavia può essere ripensato e riconfigurato a partire dalla individuazione e costruzione delle relazioni fra i molteplici, e spesso contraddittori, elementi urbani che lo contengono o che sono in esso contenuti.

La indefinitezza formale e tipologica del piazzale testimonia in parte la difficoltà sopravvenuta nel tempo ad attribuire una qualità architettonica a quelli spazi aperti della città. I piazzali, sorti per essere destinati prevalentemente ad accogliere le funzioni complesse, come quelle connesse alla localizzazione delle infrastrutture, ne sono un esempio. Se si osservano le aerofotogrammetrie di alcune città, (in particolare città come Roma, Milano, etc), si scorge la presenza di alcuni vuoti più o meno ampi dal perimetro davvero incerto. Questi non sono vuoti abbandonati o periferici, non sono vuoti esito di dismissioni o distruzioni, ma sono vuoti interni alla città, che occupano spesso posizioni centrali, sono sovraccarichi di funzioni, sono vuoti facilmente raggiungibili, nodi di reti infrastrutturali; essi hanno un nome ma non hanno spesso forma e qualità architettonica; si tratta dei numerosi piazzali che la trasformazione della città su stessa, con la moltiplicazione delle sue infrastrutture ha disseminato anche nelle sue parti più interne e consolidate. Nella città contemporanea che tanto appare compressa ed, il cui spazio è sempre maggiormente divorato dall'affastellarsi caotico di costruzioni e di segni, nessun vuoto o intervallo nel ritmo dell'edificato che appare incessante, può essere lasciato all'abbandono dell'informe. I piazzali sono spazi emblematici strana-

mente riconosciuti come centrali pur quando appaiono, spazialmente irrisolti. Occorre ripercorrere le origini della loro informità e svelare le potenzialità celate all'interno della loro configurazione. *Il piazzale può avere una funzione panoramica, di smistamento del traffico, di servizio, di parcheggio e da, un punto di vista toponomastico, designa spesso piazzali suburbani che per lo sviluppo cittadino vengono ad essere inclusi nel tessuto urbano.*⁸

8 DAU, op. cit., voce Piazzale.

Il piazzale è un vuoto interno alla città che la toponomastica individua con un nome ma che mostra invece il carattere di incompiutezza tipico degli spazi periferici. I piazzali, pur se di volta di volta differenti nella loro indefinitezza morfologica, sono vuoti urbani tra loro raffrontabili per gli elementi costitutivi in essi ricorrenti.

I piazzali sono, il più delle volte, spazi originariamente suburbani (extramoenia) poi inglobati nella città; sono vuoti fortemente condizionati da questioni di carattere geografico, complessi da un punto di vista funzionale, sono il tipico esempio di spazi vuoti che si configurano per successive modificazioni, generate in particolare da cambiamenti funzionali (ad esempio l'inserimento e le trasformazioni delle infrastrutture) spesso in continua trasformazione.

Lo spazio vuoto occupato dai piazzali si genera in molti casi a seguito di processi di espansione della città: il vuoto viene inglobato durante l'espansione e funge da cerniera tra parti differenti.

Nel piazzale il tempo sedimenta le sue tracce in maniera discontinua e frammentaria.

Il piazzale ha bordi discontinui è uno spazio aperto, in cui il vuoto non è mai la "controforma" del pieno; il piazzale, anche quando si genera in seguito ad una azione pianificatrice originaria, come per le città o i quartieri di fondazione del razionalismo italiano, (Piazzale Marconi all' EUR) è un vuoto in cui la geografia diventa spesso strumento di misurazione dello spazio. Lo spazio aperto del piazzale si misura con la dimensione del paesaggio geografico. Il vuoto del piazzale è un affascinante (misterioso) incrocio di Geografia e Storia.

Il piazzale include "cose" molto differenti quasi sempre "paratatticamente accostate e mute" (Secchi), perché appartenenti a storie diverse, a diverse idee di città che interrotte non hanno mai trovato in quel vuoto piena espressione.

Tra tutte quelle "cose", alcune occupano lo spazio "interno" del piazzale (come nel caso dello stadio in piazzale Tecchio a Napoli, della piramide Cestia in piazzale Ostiense a Roma, etc..) generando una notevole frammentazione del vuoto che ricorda il carattere dello spazio di alcune piazze medioevali, nelle quali il vuoto sembra un'impronta casuale segnata nel pieno.

Per ricomporre la figura del vuoto quindi diviene fondamentale ragionare sul "territorio delle forme" (Purini), di ciascuna delle forme interne, bisogna individuare i differenti *recinti fisici e virtuali* in cui si articola lo spazio apparentemente indistinto e isotropo del piazzale; *Si tratta di comprendere infatti che qualsiasi spazio è suddiviso in più regioni, e che queste sono delimitate da margini che possono presentare una struttura e un'intensità diverse.*⁹

9 F. Purini, *op. cit.*, p. 152.

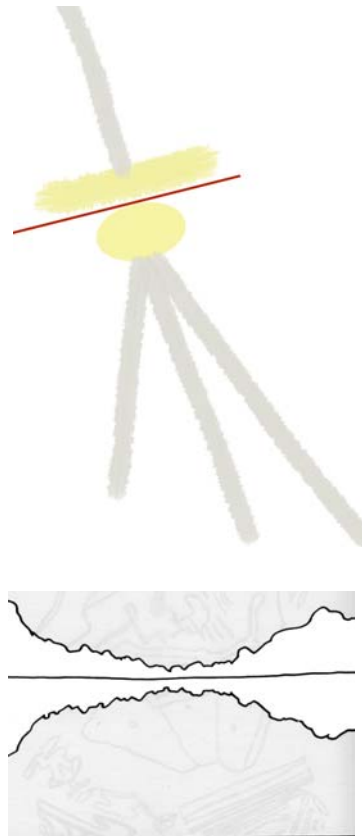
Il vuoto urbano complesso, come quello del Piazzale può essere interpretato come composizione di differenti "recinti fisici e virtuali" che sono dunque le parti elementari in cui il vuoto unico ed informe può essere scomposto. Ciascuna di queste parti elementari può essere ricondotta alle forme in cui si ripresenta da sempre il vuoto nella città (piazza, viale, sagrato, etc), ma quelle forme si ricompongono in maniera sintagmatica e fortemente contaminata e ibridata. Il carattere "aperto" dello spazio del piazzale in cui tante e differenti sono le "cose" disseminate, induce a riflettere sul significato che la distanza può assumere nel processo di ri-configurazione dello spazio. La distanza può divenire strumento di progetto (Purini); bisogna cogliere il valore di posizione degli elementi, che anche se lontani, contribuiscono alla configurazione dello spazio; bisogna pensare, alla "qualità" spaziale della distanza. Il progetto del vuoto del piazzale è lo strumento attraverso cui riconoscere, nominare, misurare, la generica distanza, trasformandola in spazio, attribuendo forma e restituendola all'architettura.

Come per il caso studio di Piazzale Tecchio, il vuoto del piazzale può essere (ri)composto, riconoscendo un ruolo urbano (come spazio della centralità, della connessione, del bordo, dall'aura) alle distanze tra gli elementi che lo *contengono* o che sono in esso *contenuto*. Il vuoto del piazzale è spesso contemporaneamente, **spazio del bordo** -perchè sorto come slargo extramoenia poi inglobato nella città o perchè a ridosso di elementi naturali - **spazio dell'aura** - perchè in esso sono contenuti elementi puntuali dei quali bisogna ricostruire un intorno specifico - **spazio della connessione** - perchè si trova lungo una direzione prevalente che lo connette ad altri vuoti (piazza, parchi etc.) - **spazio della centralità** - perchè punto di intersezione di strade principali, e per la presenza in esso di edifici pubblici (stazioni, uffici, banche, tribunali etc.)

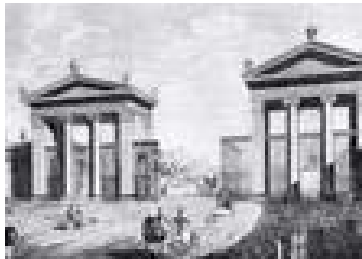
Si presentano sinteticamente alcuni esempi di Piazzali irrisolti, il cui lo spazio vuoto generico ed informe, andrebbe riletto come composizione di vuoti elementari e significativi.

Tramite gli esempi di Piazzali riportati, si evidenziano i fattori analoghi che determinano spesso la loro indefinitezza architettonica. L'origine della loro complessità morfologica è dovuta a questioni legate prevalentemente alla sovrapposizione di fattori differenti che incide in modo significativo il carattere dello spazio; fattori legati alla geografia dei luoghi, ai segni lasciati dalle storie (idee di città) dei luoghi (spesso interrotte), alla presenza in continua modificazione, di sistemi infrastrutturali. Tutti questi fattori spesso anche contemporaneamente condizionano il carattere dello spazio del piazzale; immaginare quindi una riconfigurazione del vuoto del piazzale vuol dire identificare le cause, della indefinitezza morfologica e comprendere come **la geografia, la memoria, l'infrastruttura** possono divenire i materiali da indagare, da mettere a sistema, tra i quali costruire nuove o "vecchie" relazioni per dare forma e ruolo urbano al vuoto del piazzale.

Piazzale Flaminio, Roma.



I propilei di villa borghese



La Memoria: un vuoto extramoenia



Il piazzale Flaminio nasce come slargo fuori le mura aureliane. E' uno spazio del bordo, tangente la Porta del Popolo; ha una direzione prevalentemente longitudinale; un fronte misura l'ingresso alla città, dalla parte di Piazza del Popolo l'altro immette nella via Flaminia che connette lo slargo con i poli attrattivi (auditorium, galleria d'arte moderna etc.), lungo la sua direzione longitudinale si connettono due elementi naturali: il parco di Villa Borghese e un tratto del Tevere. La pendenza del suolo è uno dei materiali su cui lavorare in un'ipotesi di riconfigurazione dello spazio.

Lo spazio del bordo e la tangenza

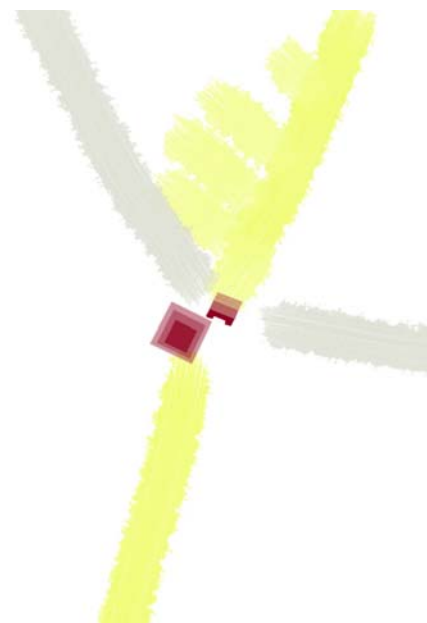
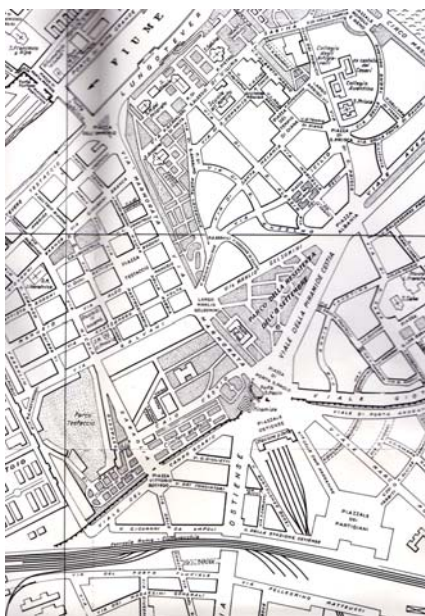
Tra gli elementi che affacciano sul vuoto: tratti di mura (in corrispondenza della caserma dei Carabinieri), il palazzo della banca Popolare di Milano, il capolinea del tram, la stazione di testa della ferrovia Roma-Viterbo, l'uscita della stazione della Metropolitana, i propilei del Canina spostati qui nel 1827 per segnare i nuovi confini di Villa Borghese, via del Muro Torto che si inerpica costeggiano i bastioni del Pincio, le mura dietro S. Maria del Popolo. Quasi al centro del Piazzale una isoletta pedonale con un chiosco in muratura.



Piazzale Ostiense, Roma.

Il piazzale si trova immediatamente al di fuori delle mura aureliane. Dal vuoto del P. aveva inizio la via Ostiense, oggi percorrendola si ricostruiscono pezzi della storia della città. Al centro del piazzale: la Piramide Cestia e resti della Porta San Paolo. Sul piazzale affaccia la stazione della metropolitana (Piramide) e la stazione porta San Paolo della ferrovia Roma-Lido, collegata a sua volta, tramite un sottopassaggio alla stazione ostiense.

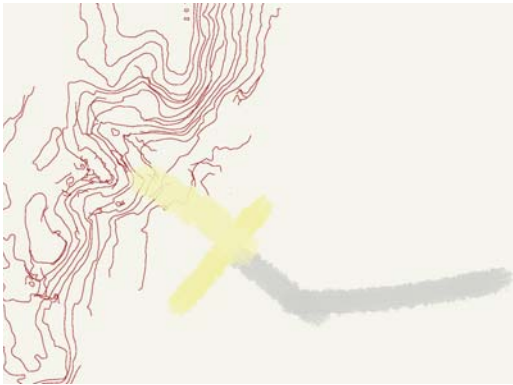
Il vuoto del piazzale è estremamente complesso; la presenza dei due frammenti - piramide e porta - induce a riflettere su come costruire la loro **aura**, non semplicemente isolandoli come attualmente, tramite aiuole e marcapiedi, ma ripensandoli come elementi puntuali da mettere a sistema con gli altri che si affacciano sul vuoto in maniera generica. L'edificio delle poste di Libera è testata (ribaltata), immersa nel verde dei giardinetti pubblici, del Viale della Piramide Cestia che collega il vuoto del P. con il Colosseo a nord. I giardini di fronte all'edificio di Libera sono isolati, non fanno sistema con gli altri intorno all'edificio.

La Memoria: un vuoto extramoenia

La Piramide Cestia
La Porta San Paolo

Piazzale Clodio, Roma.

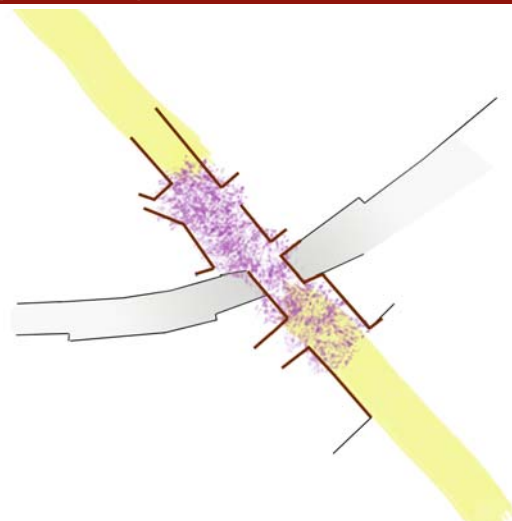
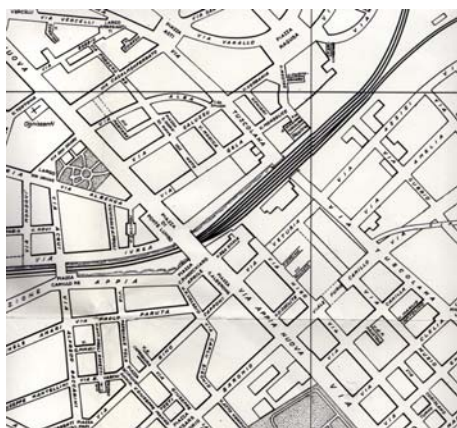
Piazzale Clodio si colloca a ridosso della collina di Monte Mario; lo slargo è fronteggiato dai sette ettari di prati che si estendono sul monte. Dalla regolarotà del tessuto dei primi del secolo, si passa repentinamente alla tortuosità dei percorsi che si inerpicano sulla collina. In alto sulla collina, l'Osservatorio e dalla parte opposta la mole dell'edificio dell' Hilton, due punti verso i quali lo sguardo si proietta. Il vuoto è uno **spazio di bordo**, che può essere ripensato cercando di tradurre in forma la tensione di proiezione che in esso si genera verso la collina. Si potrebbe potenziare anche il collegamento trasversale che dal Tevere conduce al piazzale degli Eroi attraversando il piazzale Clodio. L'area sarà oggetto di un concorso per la costruzione di nuove strutture per il tribunale (compresa una vasta area da destinare a parcheggio).



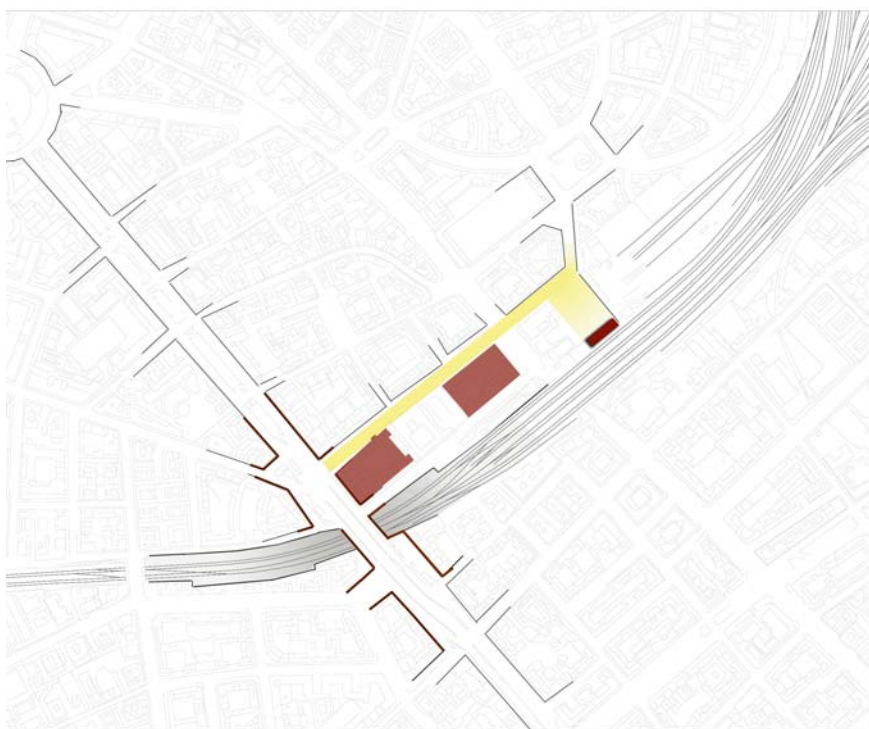
La Geografia: un vuoto aperto verso la collina di Monte Mario



Piazzale Pontelungo, Roma.



L'infrastruttura: il piazzale - ponte



Piazzale Pontelungo si colloca lungo la Appia Nuova, parallela alla Appia antica; lungo la Appia nuova, che ha inizio dal Piazzale Appio (extramoenia, -Porta S. Giovanni) si susseguono: la circolare piazza Re di Roma - una rotonda di smaltimento del traffico più che una piazza - il p. di Pontelungo, le adiacenti piazze C. Finocchiaro e piazza Albanese, piazza Cesare Cantù. Tutte le piazze che si succedono non hanno particolare qualità architettonica e sembrano piuttosto un allargamento della strada. P. Pontelungo nella memoria storica della città ha un significato particolare. Il P. celebra, la costruzione del Ponte, intorno agli anni '20; il ponte ricuciva la cesura generata dall'ampio fascio di binari che tagliava quel tratto di città in due parti. Oggi il P. è poco più di uno slargo, dal P. ha inizio via Gela che lo connette con il P. della stazione di Tuscolana. Sul P. si affaccia l'isolato dei due licei gemelli. Il piazzale Pontelungo andrebbe ripensato potenziando la relazione di proiezione (**spazio della connessione**) trasversale con la piazza della stazione, attraverso via Gela.



Napoli: Il sistema dei tre “grandi vuoti”

Nella città contemporanea
*La diffusione del centro obbliga alla definizione morfologica dei suoi luoghi deputati.*¹⁰ Monestiroli pone una questione importante riguardo alla necessità di individuare un’ idea complessiva che sottenda il progetto degli spazi vuoti centrali nella condizione policentrica della città contemporanea.

Riconoscendo al vuoto un potere strutturante, si potrebbe ripensare il rapporto tra parti di città a Napoli, proprio a partire dal progetto dei suoi tre “grandi vuoti” i tre piazzali : piazza Municipio, piazza Garibaldi, piazzale Tecchio.

Si tratterebbe evidentemente di intervenire sui centri e connessioni di una articolata struttura policentrica.



L’Infrastruttura

Piazza Garibaldi_ la spazio dei binari



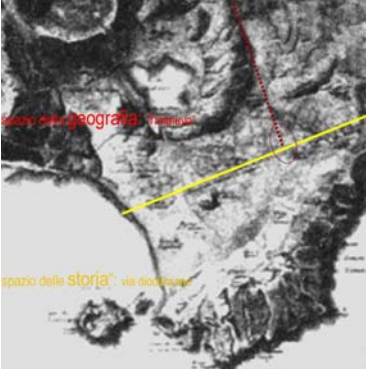
La Memoria

Piazza Municipio_ lo spazio extramoenia



La Geografia

Piazzale Tecchio_ l’impluvium



10 A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, cit., p. 77.



Bibliografia generale

- Abbagnano Nicola, *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino, 1994.
- Amato P., Borrelli G., Martone A., Moroncini B., Zanardi M., *Aporie Napoletane*, Edizioni Cronopio, Napoli 2006.
- Amirante R., Bruni F., Santangelo M. R., *Il Porto*, Electa, Napoli, 1993.
- Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli Editore, Milano, 2006.
- Arredi M. P., *Analitica dell'immaginazione in architettura*, Marsilio Editori, Venezia, 2006.
- Arthus-Bertrand Y., Arthus-Bertrand A., *Parigi dall'alto*, Rizzoli, Milano, 1992.
- Arzenton M. (a cura di), *Azur*, Fondation Cartier, Paris, 1993.
- Aymonino Aldo, *Spazi pubblici contemporanei Architettura a volume zero*, Skira, Milano, 2006.
- Bacon F., *D'Athenès a Brasilia*, Edita S. A., Lausanne, 1967.
- Barberis M., De Leornadis F., Grazioli E. (a cura di), *La Casa di Alice Luoghi del silenzio imperfetto*, Electa, Milano, 1992.
- Barbiani (a cura di), *La piazza Storica italiana*, Marsilio Editori, Venezia, 1992.
- Bisogni S. e Renna A., *Introduzione ai problemi di disegno urbano dell'area napoletana*, in «Edilizia moderna» n° 87-88.
- Bisogni S. Polesello G., *L'architettura del limite*, Clean, Napoli, 1993.
- Bordogna E. (a cura di), *Composizione progettazione costruzione*, Laterza, Bari, 1979.
- Canalini S. Mondani G., *Luoghi comuni*, Meltemi editore, Roma, 2002.
- Carrol L., *Alice nel paese delle meraviglie*, A. Mondadori, Milano, 1987.

- Chaslin F., *Architettura della Tabula rasa. Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.*, Electa, Milano 2003.
- Chastel A., *Favole forme figure*, Giulio Einaudi editore, Torino 1988.
- Cyclin E., Codognato M., Anselm Kiefer, Electa, Napoli, 2004.
- Codognato M. (a cura di), *Whiteread*, Electa, Napoli, 2007.
- Corboz A., *Ordine sparso*, Franco Angeli, Milano 1998.
- Damish H., *Uno sfondo, a sua volta che richiederà di essere circoscritto*, in «Rassegna» n° 1, 1979.
- De Solà Morales M., *Verso una definizione, Analisi delle espansioni urbane dell'800*, in «Lotus international» n° 19, 1978.
- Di Domenico C. (a cura di), *L'area-progetto, materiali di ricerca 3*, Cuen, Napoli, 2002.
- Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, DAU, Istituto Editoriale Romano, 1969.
- Dizionario Etimologico*, Rusconi, Santarcangelo di R. (Rn), 2003.
- Eisenman P., *Contropiede*, Skira editore, Milano, 2005.
- Eisenman P., *L'inizio, la fine e ancora l'inizio*, in «Casabella» n° 520, 1986.
- Espuelas F., *Il vuoto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004.
- Farinelli F., *Geografia*, Einaudi, Torino 2000.
- Ferrara F. Scala P. (a cura di), *Il sopralluogo, materiali di ricerca 5*, Cuen, Napoli, 2006.
- Ferrara F., *Le forme dello spazio pubblico*, tesi di dottorato in progettazione urbana, XVII ciclo, Napoli.
- Focillon H., *Vita della forme*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2002.
- Foucault M., *Spazi altri, I luoghi delle eterotopie*, Mimesis Eterotopia, Milano, 2001.

Gaiani M. (a cura di), *La città senza fine*, Alinea Editrice, Firenze, 1995.

Gausa M., *The metapolis, dictionary of advanced architecture*, Actar, Barcellona, 2003.

Giedion S., *L'eterno presente, le origini dell'architettura*, Feltrinelli Editore, Milano, 1969.

Giedion S., *Lo spazio in architettura*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2001.

Giedion S., *Spazio, Tempo ed Architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1954.

Grassi L. Pepe M., *Dizionario di arte*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1995.

Gravagnuolo B., *La progettazione urbana in Europa. 1750-1960*, Editori Laterza, Bari, 1994.

Gregory P., *Territori della complessità, testo&immagine*, Roma, 2003.

Gregotti V., *Questioni d'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986.

Gropius W., *Architettura integrata*, Arnoldo Mondadori editore, 1959.

Hazan E., *L'invention de Paris*, Editions du Seuil, Paris, 2002.

Koolhaas R., *Delirious New York*, Electa, Milano 2002.

Kubler G., *La forma del tempo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1999.

Le Corbusier, *La carta di Atene*, Edizioni comunità 1960.

Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 1973.

Lisitskij-Kuppers S., *El Lisitskij*, Editori Riuniti, Roma, 1999.

M. Bevilacqua, M. Gori Sassoli (a cura di), *La Roma di Piranesi*, Editoriale Artemide s. r. l., Roma, 2006.

Marcelloni M. (a cura di), *Questioni della città contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 2005.

Martì Aris C., *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2002.

Monestiroli A., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari, 2006.

Mumford L., *La città nella storia*, Edizioni di Comunità, Vicenza, 1964.

Nerdinger W., *Dal "gioco delle costruzioni" alla "città cooperrativa"*, «Rassegna» n °5, 1983.

Pagano L., *Periferie di Napoli*, Electa, Napoli, 2001.

Perec G., *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, Paris, 2003.

Piccinato G., *La costruzione dell'urbanistica*, Officina Edizioni 1974.

Prestinzenza Puglisi L., *Lo spazio*,
http://architettura.supereva.com/seminario/prestinzenza/prestinzenza_02.htm

Purini F., *Architetture parlanti su sfondo di rovine*, in «il manifesto», giovedì 8 febbraio 2007.

Purini F., *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2006.

Purini F., *La città uguale*, Il Poligrafo, Padova, 2005.

Quaroni L., *La torre di Babele*, Marsilio editori, 1967.

Rasmussen S. E., *Architettura e città*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1973.

Rogers E. N., *Esperienze d'architettura*, Einaudi, 1968.

Rossi A., *Scritti scelti sull'architettura e la città*, clup, Milano, 1975.

Saggio A., *Il Vuotometrico. Architettura dello spazio*, <http://architettura.supereva.it/coffeebreak/20001213>.

Scala P., *Il valore di posizione nella com-posizione urbana*, tesi di dottorato in progettazione urbana, XVII ciclo, Napoli.

Secchi B., *La città del ventesimo secolo*, Editori Laterza, Bari, 2005.

Secchi B., *Prima lezione di urbanistica*, Editori Laterza, Bari 2003.

Secchi B., *Un progetto per l'urbanistica*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1989.

Secchi B., *Un'urbanistica di spazi aperti*, in «Casabella» n° 597-598, 1993.

Semerani L. (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza Editrice, Ravenna, 1993.

Sitte C., *L'arte di costruire le città*, Antonio Vallardi editore 1953.

Spirito F., *I termini del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma, 2003.

Spirito F., *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea Editore, Reggio Calabria, 2000.

Stevens W., *Il mondo come meditazione*, in «Lotus international» n° 52, 1986.

Tessenow H., *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli Editore, Milano, 1987.

V. Gregotti, *Modificazione*, in «Casabella» n° 498/499, 1985.

Zardini Mirko (a cura di), *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, in Electa, Milano 1993.

Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1949.